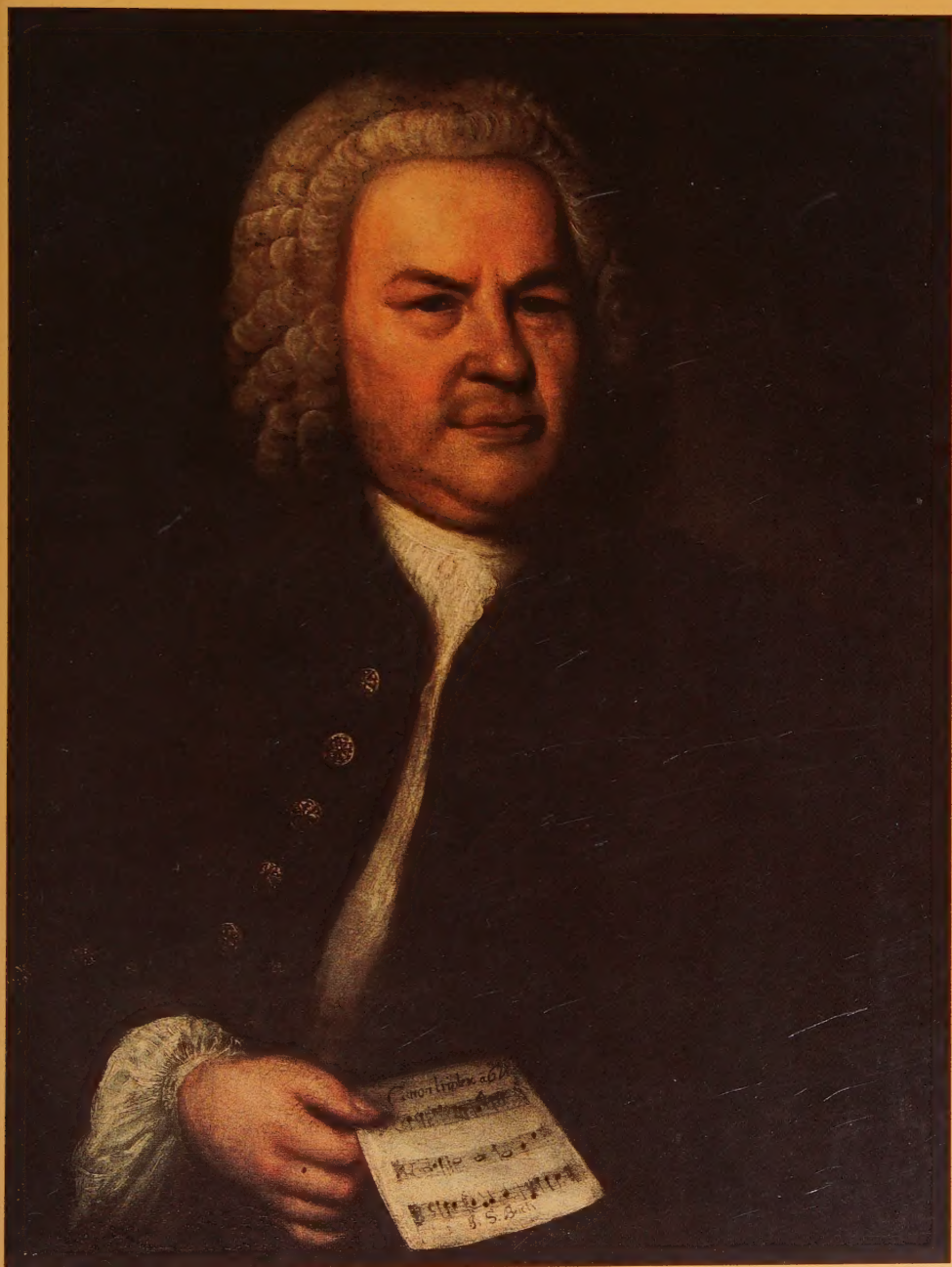



Karl Geiringer
Johann Sebastian Bach
C.H. Beck





Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

GEIRINGER
JOHANN SEBASTIAN BACH

Den verehrten Freunden,
Christel und Jürgen,
in herzlicher Ergebenheit,

Karl

Santa Barbara,
März 86

KARL GEIRINGER

JOHANN SEBASTIAN BACH

UNTER MITARBEIT VON
IRENE GEIRINGER



VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Titel der Originalausgabe: «Johann Sebastian Bach.
The Culmination of an Era»
© 1966 by Oxford University Press, Inc., New York

Mit 5 Abbildungen auf Tafeln sowie 7 Abbildungen
und 71 Notenbeispielen im Text

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Geiringer, Karl

Johann Sebastian Bach / unter Mitarb. von Irene
Geiringer. – 3., durchges. Aufl. – München : Beck,
1985.

Einheitssacht.: Johann Sebastian Bach <dt.>
ISBN 3 406 30657 8

ISBN 3 406 03204 4 (Leinenausgabe)
ISBN 3 406 30657 8 (broschierte Ausgabe)

Dritte, durchgesehene Auflage 1985
© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1971
Druck der Druckerei Georg Appl, Wemding
Printed in Germany

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

Es mag als Überhebung angesehen werden, daß ein im fernen Westen Amerikas tätiger Forscher es versucht, Leben und Wirken eines Großmeisters deutscher Musik zu schildern. Des Autors Gründe, dieses Wagnis zu unternehmen, sind zweifacher Natur: er fühlt sich innig verbunden mit dem Gegenstand, da er sich seit Jahrzehnten mit dem Wirken der Bach-Musiker beschäftigt hat. Andererseits ist er aufs stärkste angeregt von den hervorragenden Leistungen, die auf dem Gebiete der Bachforschung neuerdings von deutscher Seite vollbracht wurden. Im Zusammenhang mit der Herausgabe der Neuen Bach-Ausgabe haben Gelehrte wie Walter Blankenburg, Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze, Friedrich Smend und Christoph Wolff unser Wissen um die Kunst des Thomaskantors überprüft und neu bewertet. Unerwartete Funde wurden gemacht und wichtige Details erstmalig richtig beleuchtet. Unter diesen Umständen lag die Versuchung nahe, die zahlreichen bedeutsamen Einzelheiten zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, zumal sich die so gewonnene Sicht von der traditionellen Sicht des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in wesentlichen Zügen unterscheidet. Der Schaffensprozeß des Meisters erscheint nun in neuem Licht. Perioden vulkanisch hervorbrechender schöpferischer Kraft wechseln ab mit Phasen von verhältnismäßig geringerer Produktivität.

Zweifel mögen allerdings geäußert werden, ob eine solche Gesamtschau im gegenwärtigen Zeitpunkt unternommen werden soll. Die Bachforschung befindet sich in stetiger Bewegung, und zahlreiche Probleme sind noch ungelöst. Doch wird andererseits auch wohl kaum jemand behaupten wollen, daß eine endgültige Beantwortung aller noch offenen Fragen in absehbarer Zeit möglich ist. Solche Erwägungen veranlaßten den Entschluß, diese Arbeit schon jetzt vorzulegen, obwohl der Autor sich wohl bewußt ist, daß neu gewonnene Erkenntnisse zu einer Revision mancher Angaben werden führen müssen. Korrekturen und Verbesserungsvorschläge sind ihm unter diesen Umständen willkommen.

Aus praktischen Gründen wurde die Schilderung des Lebenslaufes von der Besprechung der Kompositionen getrennt. Die letzteren sind nach Gattungen angeordnet und, so weit es anging, in der Reihenfolge ihrer Entstehung behandelt. Eine genaue Datierung einzelner Kompositionen war in vielen Fällen leider unmöglich. Der Autor bemühte sich, die künstlerische Entwicklung innerhalb jeder Gruppe, so-

weit dies anging, herauszuarbeiten. Charakteristische Beispiele wurden analysiert, doch ist kein Versuch unternommen worden, jedes einzelne der zahlreichen Werke des Komponisten zu behandeln. Kurze Bemerkungen über die Entwicklung der von Bach ererbten Formen sind durch kleineren Druck kenntlich gemacht. Bibliographisches Quellenmaterial, das sich auf bestimmte Probleme bezieht, ist in Fußnoten angeführt, während eine Auswahl aus der ungemein umfangreichen Bach-Literatur am Ende des Buches erscheint.

Das vorliegende Buch wurde 1966 in englischer Sprache veröffentlicht. 1971 erschien es in einer wesentlich überarbeiteten und erweiterten deutschen Ausgabe. In der zweiten Auflage wurden kleine textliche Verbesserungen vorgenommen und insbesondere der 1975 aufgefundene, wichtige Nachtrag zu den Goldberg-Variationen berücksichtigt. Auch ist eine Anzahl neuer Studien dem Literaturverzeichnis eingefügt worden. In der dritten Auflage sind neuerdings kleine Verbesserungen vorgenommen worden und das Literaturverzeichnis, den beträchtlichen Fortschritten der Forschung entsprechend, erweitert worden.

Der Autor fühlt sich den Gelehrten in Dankbarkeit verpflichtet, welche die Bachforschung in unserer Zeit von Grund aus umgestaltet haben. Ihre Namen und Studien werden immer wieder in diesem Buch erwähnt. Einige dieser Forscher haben sogar in liebenswürdiger Weise tätigen Anteil an der vorliegenden Arbeit genommen. Dies gilt vor allem für Herrn Professor Dr. Werner Neumann, Leipzig, Herrn Professor Dr. Friedrich Smend (verstorben 1980), Berlin, und Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Direktor des Bach-Archivs in Leipzig. Freundliche Unterstützung wurde auch gewährt von Herrn Dr. Karl-Hans Köhler, Direktor der Musikabteilung der deutschen Staatsbibliothek Berlin; der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem; der Sammlung William H. Scheide, Princeton, N. J.; den Musikabteilungen der Library of Congress, Washington, D. C., der New York Public Library und der Yale University, New Haven, Conn.

Für verständnisvolles Eingehen auf die Wünsche des Autors und stete Hilfsbereitschaft sei dem Verlag C. H. Beck und insbesondere Frau Dr. Ursula Pietsch und Frau Dr. Ingrid Lent der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Meine Gattin, Dr. Irene Geiringer (verstorben 1983), die auch an meinen früheren Büchern bedeutsam beteiligt war, hat bei der Abfassung des vorliegenden Buches weitgehend mitgewirkt; dies gilt vor allem für den biographischen Abschnitt des Werkes.

Santa Barbara, California

1. Juli 1984

Karl Geiringer

Professor der Musikwissenschaft i. R.

University of California, Santa Barbara

INHALTSVERZEICHNIS

Verzeichnis der Abbildungen	IX
Verzeichnis der Abkürzungen	X

ERSTER TEIL · DAS LEBEN

Einleitung: Die Vorfahren	1
I. Lehrlingszeit (1685–1703)	3
II. Jahre des Wachstums (1703–1708)	13
III. Der große Organist (1708–1717)	28
IV. Der Hofkapellmeister (1717–1723)	44
V. Thomaskantor und Musikdirektor in Leipzig (1723–1730)	55
VI. Anhänger und Gegner (1730–1740)	85
VII. Dem Ende entgegen (1740–1750)	103
Anhang: Nach 1750	114

ZWEITER TEIL · DAS WERK

Einleitung	121
I. Vokalwerke	129
Geistliche Kantaten 135 – Motetten 172 – Weltliche Kantaten 177 – Oratorien 185 – Passionen 190 – Magnificat 199 – Messen 201	
II. Orgelwerke	207
Frühe Kompositionen 212 – Werke der Weimarer Jahre 220 – Das Orgelbüchlein 232 – Sonaten 236 – Klavierübung III 241 – Siebzehn Choräle 246 – Kanonische Veränderungen 250	
III. Klavierwerke	255
Frühe Kompositionen 257 – Werke der Weimarer Jahre 260 – Klavierbüchlein für Friedemann Bach 264 – Inventionen und Sinfonien 269 – Wohltemperiertes Klavier I 274 – Englische und Französische Suiten 284 – Partiten 290 – Französische Ouverture und Italienisches Konzert 294 – Goldberg-Variationen 295 – Wohltemperiertes Klavier II 298	

IV. Werke für Streich- und Blasinstrumente. Konzerte	303
Kompositionen für Violoncello und Violine ohne Begleitung 305 – Lauten-	
kompositionen 312 – «Trios» für Klavier und ein Melodieinstrument 314 –	
Violinkonzerte 319 – Brandenburgische Konzerte 321 – Cembalokonzerte	
325 – Orchestersuiten 330 – Das Musikalische Opfer 332 – Die Kunst der	
Fuge 341	
Nachwort	348

ANHANG

Literaturverzeichnis	354
Verzeichnis der Kompositionen	361
Personenregister	370

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Tafeln

- I. J. S. Bach. Pastellbild von Gottlieb Friedrich Bach, mit freundlicher Genehmigung von Frau Annalies Ortner-Bach, München *nach Seite 80*
- II. J. S. Bach. Ölgemälde von Elias Gottlob Haussmann, 1748, mit freundlicher Genehmigung von Herrn William H. Scheide, Princeton, N. J. *vor Seite 81*
- III. Aussicht von Bachs Arbeitszimmer in Leipzig. Ölgemälde von A. Thiele, 1740. Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig *nach Seite 96*
- IV. Das Bachhaus in Eisenach. Ölgemälde von Paul Bach, im Besitz des Verfassers *nach Seite 96*
- V. Inneres der Bachkirche Arnstadt (vor dem Umbau) *vor Seite 97*

Textabbildungen

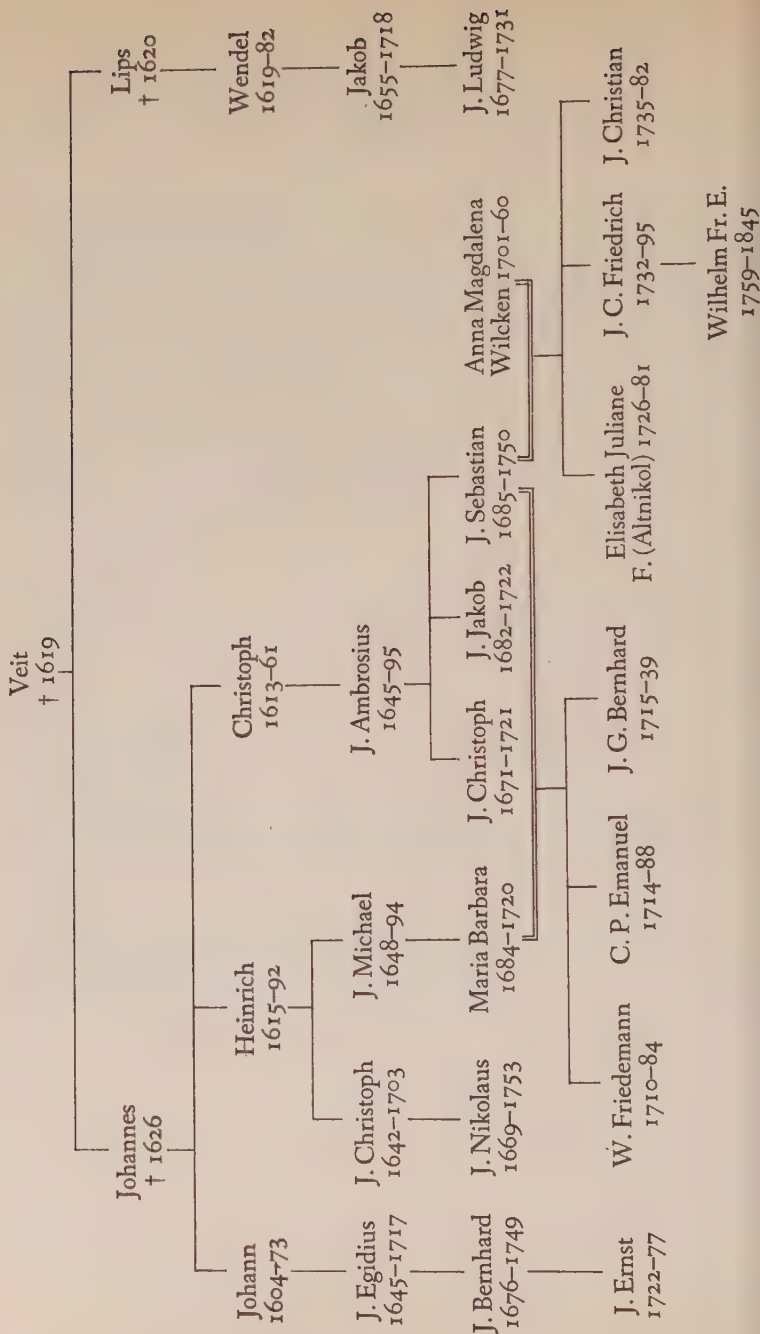
1. Eigenhändiger Besitzvermerk in Bachs Bibel. Concordia Seminary, St. Louis/Mo. *Seite 5*
2. Blick auf Leipzig. Stich von C. F. Rumpf, 1713. Stadtarchiv Leipzig *Seite 58*
3. Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig. Im Besitz des Verfassers *Seite 61*
4. Kantate BWV 9, Nr. 6 und 7 (Autograph); eine typische Arbeitspartitur des Komponisten. Library of Congress, Washington D. C. *Seite 170*
5. Eigenhändige Erklärung verschiedener Verzierungen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Yale University, New Haven, Conn. *Seite 265*
6. Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers (Autograph). Deutsche Staatsbibliothek, Berlin *Seite 276*
7. Erste Seite der Sonate in g-Moll für Violine solo (Autograph). Stiftung Preußischer Kulturbesitz *Seite 309*

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

- AfMf = Archiv für Musikforschung
AfMw = Archiv für Musikwissenschaft
AMl = Acta Musicologica
BG = Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs veröffentlicht von der Bach Gesellschaft, Leipzig 1851–1899
BJ = Bach Jahrbuch, Leipzig und Berlin, 1904 ff.
BWV = Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke J. S. Bachs, hg. von W. Schmieder, Leipzig 1950
JAMS = Journal of the American Musicological Society
KB = Kritischer Bericht
KmJb = Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Mf = Musikforschung
MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Fr. Blume, Kassel 1949 ff.
Mk = Musik
ML = Music and Letters
MQ = Musical Quarterly
MuK = Musik und Kirche
NBA = J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke herausgegeben vom J. S. Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 1954 ff.
SIM = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
ZfM = Zeitschrift für Musik
ZIM = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

ERSTER THEIL
DAS LEBEN

STAMMTAFEL DER FAMILIE BACH



EINLEITUNG: DIE VORFAHREN

Die Geschichte der väterlichen Vorfahren Johann Sebastian Bachs kann durch fünf Generationen zurückverfolgt werden. Wir entnehmen dies einer hochbedeutsamen Familienchronik, an deren Niederschrift sich der Meister selbst beteiligte.¹ Es ist nicht schwer zu verstehen, warum er sich veranlaßt fühlte, der Nachwelt Mitteilungen über die Bachsche Familie zu überliefern. Von seinem Urgroßvater an hatten seine Vorfahren tüchtige Berufsmusiker hervorgebracht, die als Organisten, Stadtpfeifer oder Mitglieder der Hofmusik in Thüringen wirkten. Eine stattliche Anzahl darunter wies auch ansehnliches schöpferisches Talent auf, und Sebastian sammelte sorgsam die Kompositionen seiner Vorfahren. Sie wurden von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel getreulich aufbewahrt und sind auch heute noch zugänglich.²

Johann (1604–1673) und Heinrich Bach (1615–1692), Brüder von Sebastians Großvater, waren produktive Komponisten.³ Von besonderer Bedeutung war Heinrichs Sohn, der Eisenacher Organist Johann Christoph (1642–1703). Seine Werke werden von Sebastian in der Chronik als «profond» gerühmt, und Emanuel Bach setzte noch hinzu: «Dies ist der große und ausdrückende Componist». Es ist bezeichnend, daß die achttimmige Motette «Ich lasse dich nicht»

¹ Sie führt den Titel «Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie». Vgl. «Bach-Dokumente», Band I, «Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs», hg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel, 1963, S. 255–67, wo sie vollständig wiedergegeben ist. Als C. P. E. Bach die Chronik 1774 oder 1775 an J. N. Forkel sandte, bemerkte er: «Bringen Sie diese Nachrichten ins Reine u. nehmen Sie daraus, was Sie wollen. Den ersten Aufsatz machte mein seel. Vater vor vielen Jahren.» Ob dies bedeutet, daß Sebastian nur den Beginn der Chronik schrieb oder daß er die Chronik vor vielen Jahren begann, kann heute nicht festgestellt werden, doch erscheint letzteres wahrscheinlicher. Das an Forkel gesandte Exemplar ist verschollen. Wir besitzen nur eine Abschrift, die C. P. E. Bach von seiner Tochter, Anna Carolina Philippina, anfertigen ließ. Vgl. hierzu Hans-Joachim Schulze, «Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten», BJ 1961, S. 79 ff.

² Vgl. hierzu Max Schneider, «Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach» in BJ 1907, und die Veröffentlichungen verschiedener Werke in «Das Erbe deutscher Musik», Bd. 1, 2, Leipzig 1935.

³ Vgl. Karl Geiringer, «Die Musikerfamilie Bach», München, 2. Aufl., 1977.

dieses bedeutendsten Bachschen Vorfahren lange Zeit Sebastian selbst zugeschrieben wurde.

Während dieser Zweig der Familie sich als hochproduktiv erwies, waren Sebastians Großvater, der Arnstädter Stadtpfeifer Christoph Bach (1613–1661), und sein Sohn, der Eisenacher Hof- und Stadtmusicus Johann Ambrosius (1645–1695) anscheinend eher als ausübende Künstler von hohem Können tätig. Sebastian konnte, trotz seiner Pietät für die Familie, keinerlei Komposition des Großvaters und des Vaters in seine Sammlung aufnehmen. Auch in anderer Hinsicht wich der Großvater von der Familientradition ab. Während seine beiden Brüder, gleich anderen Verwandten, Töchter thüringischer Musiker heirateten, wählte er eine sächsische Bauerntochter. Dies mag neue Charakterzüge in das Bachsche Erbgut eingefügt haben. Hinzu kam für Sebastian ein bedeutender Beitrag von mütterlicher Seite. Johann Ambrosius war mit Elisabeth Lämmerhirt vermählt. Ihre Familie hatte in Schlesien gelebt, bis die Protestantenverfolgung des Jahres 1620 sie zwang, nach Thüringen auszuwandern. In dieser Hinsicht glich das Vorgehen der Familie Lämmerhirt dem von Sebastians Ururgroßvater Veit, der, wie es in der Chronik heißt, «im 16ten Seculo der lutherischen Religion halben aus Ungern entweichen müssen». Die Mitglieder der Lämmerhirt-Familie ließen sich in Erfurt nieder, wo sie sich erfolgreich als Kürschner betätigten und eine geachtete soziale Stellung einnahmen.⁴ Sie schlossen sich begeistert einem von den Wiedertäufern beeinflussten Mystiker namens Esaias Stiefel an und nahmen regelmäßig an den von Stiefel abgehaltenen «christlichen Musiken» teil. Selbst als er wegen ketzerischer Bestrebungen zum Gefängnis verurteilt wurde, hatten sie den Mut, sich zu Stiefel zu bekennen. Einen Einschlag von Mystik mag Sebastian von den mütterlichen Vorfahren mitbekommen haben. Der Vater wieder brachte ein geradezu unerschöpfliches musikalisches Erbgut mit sich sowie engste Beziehung zur lutherischen Lehre, die für die Bach-Musiker der Zeit ein Zentrum ihres geistigen Lebens bedeutete.

⁴ Die Genealogie beschreibt Elisabeth Lämmerhirt stolz als «E. E. Rath's Verwandten in Erffurth, Jfr. Tochter».

I. LEHRLINGSZEIT

1685–1703

Im nördlichen Seitenschiff der Eisenacher Georgenkirche steht ein Taufbecken aus dem Jahre 1503. Das ehrwürdige Denkmal¹ hat in den Jahrhunderten seines Bestehens mancherlei bemerkenswerte Ereignisse miterlebt, kein bedeutenderes jedoch als die am 23. März 1685 durchgeführte Zeremonie, auf die der Pastor auch heute noch hinweist, wenn ein Kind an dieser Stelle die Taufe empfängt. An jenem Tag wurde ein Sohn des Stadtpfeifers Johann Ambrosius Bach auf den Namen Johann Sebastian getauft. Von den beiden Paten kam der eine, Stadtmusikus Sebastian Nagel, zu diesem Anlaß aus Gotha; der andere, Johann Georg Koch, war herzoglicher Förster in Eisenach.² Für uns ist es von tiefer symbolischer Bedeutung, daß Sebastian Bach der christlichen Gemeinschaft in einer Kirche beitrug, die in mannigfachster Weise mit deutscher Geschichte und Legende verknüpft ist. Hier vermählte sich die heilige Elisabeth dem Landgrafen Ludwig IV. von Thüringen, dessen Name mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg verbunden ist; hier sang Luther als Schüler der Lateinschule; hier predigte er nach seiner Rückkehr von dem verhängnisvollen Wormser Reichstag, bevor ihn Kurfürst Friedrich der Weise in Schutzhaft nahm. Für die Eisenacher Bache aber bedeutete die Georgenkirche das Zentrum ihrer musikalischen Betätigung. In dem schönen alten Bauwerk, worin Johann Christoph, der bedeutendste der älteren Bache, seit zwanzig Jahren die Orgel hatte erklingen lassen, erfolgte nun die Taufe jenes neuen Mitglieds der Familie, das ihn künstlerisch noch weit überragen sollte.

Über Sebastians Kindheit liegen keine genaueren Mitteilungen vor, doch ist

¹ Im zweiten Weltkrieg blieb es unversehrt, obwohl die Kirche selbst außen und innen durch Bomben beschädigt wurde. Nach freundlicher Mitteilung aus Eisenach wurden alle Reparaturen 1951 abgeschlossen, so daß das schöne Gebäude wieder verwendbar ist. Die alte Orgel aber ist – abgesehen von dem barocken Gehäuse – nicht mehr vorhanden.

² K. Freyse in «Eisenacher Dokumente um J. S. Bach», Leipzig 1933, spricht die Vermutung aus, daß Ambrosius Bach, der mehrere Jahre lang bei einem Förster wohnte, ein Mitglied der im 13. Jahrhundert begründeten Schützengilde war, die den heiligen Sebastian als ihren Schutzpatron betrachtete. Falls diese Annahme auf Richtigkeit

anzunehmen, daß er vom Vater Violinunterricht empfing, während sein Onkel Johann Christoph ihn im Orgelspiel unterwies. Im Alter von acht Jahren trat er in die Eisenacher Lateinschule³ ein, die er zugleich mit seinem Bruder Johann Jacob und zwei Vettern besuchte. Der Eintritt in die Schule erfolgte gewöhnlich im Alter von sieben Jahren, und der Schüler verblieb in jeder Klasse zwei oder drei Jahre, bis er den ganzen Lehrstoff bewältigt hatte. Sebastian stieg ungewöhnlich schnell auf, und er war stets etwas weiter als sein drei Jahre älterer Bruder. Daneben wurde Musik natürlich auf das eifrigste betrieben. Rasch gelangte der kleine Sebastian vom Kurrendenchor, der nur einstimmige Choräle sang, zum «Chorus symphonicus», dem die Wiedergabe von Motetten und Kantaten anvertraut war, und so muß er schon in jungen Jahren in der Georgenkirche mitgewirkt haben. Wie schön mag es für die Gemeinde gewesen sein, die Sonntagsmusik der Bache zu hören, wobei Johann Christoph der Orgel gewaltige Töne entlockte, Ambrosius meisterhaft ein Streichinstrument erklingen ließ, der kleine Sebastian mit klarer reiner Sopranstimme⁴ sang und andere musikalische Verwandte mit einstimmten. Und wie schön war es für die Bach-Kinder, in einer Atmosphäre aufzuwachsen, wo eine tiefverwurzelte Musikalität zu den Selbstverständlichkeiten des Daseins gehörte.

Nicht lange war es Sebastian vergönnt, die Sicherheit eines glücklichen Familienlebens zu genießen. Die häufigen Abwesenheiten von der Schule – 95 Stunden in einem Jahr, 103 in einem anderen – zeugen von häuslichen Schwierigkeiten. Als Sebastian neun Jahre alt war, verlor er die Mutter und ein Jahr darauf den Vater. Nun mußten Verwandte den Waisen zu Hilfe kommen. Sebastian und Jacob wurden vom ältesten Bruder Johann Christoph (geb. 1671) aufgenommen, der als Organist in dem thüringischen Städtchen Ohrdruf wirkte. Hierbei kam die alte Bachsche Familientradition gegenseitiger Hilfeleistung zum Ausdruck, doch läßt sich denken, daß die Einladung an die jungen Geschwister Johann Christoph nicht leicht fiel. Die Bande des Blutes waren nicht durch gemeinsames Familienleben verstärkt worden, denn kurz nach Sebastians Geburt hatte Johann Christoph das Elternhaus verlassen, um bei Johann Pachelbel in Erfurt zu studieren, und seine Brüder waren ihm im Grunde fremd. Außerdem hatte er wenige Monate vorher geheiratet, ein Kind war zu erwarten, und das vom Ohrdruffer Stadtrat bewilligte Gehalt war außer-

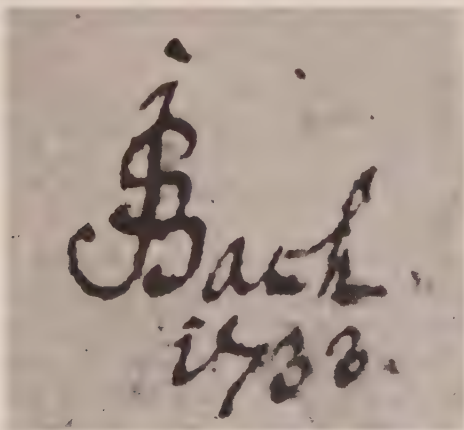
beruht, würde sie auf eine verhältnismäßig hohe soziale Stellung des Stadtpfeifers hinweisen.

³ Von 1544 an war die Schule in einem 1232 errichteten ehemaligen Dominikanerkloster untergebracht; seit 1707 wurde sie als Gymnasium bezeichnet.

⁴ Sebastians «schöne Diskantstimme» wird von J. N. Forkel hervorgehoben, dem ersten Biographen des Meisters, der sich auf Mitteilungen von Carl Philipp Emanuel

ordentlich gering.⁵ Es ist daher begreiflich, daß Johann Jacob, der ältere der beiden ihm anvertrauten Knaben, ein Jahr später Johann Christophs Haus wieder verließ, um als Lehrling bei Ambrosius Bachs Nachfolger in Eisenach einzutreten.

Sebastian aber verblieb fünf Jahre in Ohrdruf. Während dieser Zeit war er in der Lage, zu dem gemeinsamen Haushalt jene Beträge beizusteuern, die er als Chorsänger verdiente. Doch trotz seiner ausgedehnten musikalischen Betätigung gelang es dem hochbegabten Jungen, glänzende Fortschritte in Ohrdrufs angesehener Lateinschule zu verzeichnen. Sebastian war stets einer der jüngsten in seiner Klasse und zählte dabei zu den besten Schülern. Mit vierzehn Jahren trat er in die Prima ein, in der das Durchschnittsalter der Schüler 17,7 Jahre war. In diesem Institut, das er gleichzeitig mit seinem Vetter Johann



1. Eigenhändiger Besitzvermerk
in Bachs Bibel

Ernst besuchte, erhielt er gründliche Ausbildung in Latein und – was für seine religiöse Einstellung bedeutsam werden sollte – einen auf strenger Orthodoxie beruhenden lutherischen Religionsunterricht. Hier wurde die Grundlage gelegt für Sebastians spätere Sammeltätigkeit auf dem Gebiete theologischer Bücher

Bach stützte. Forkels Buch «Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke» erschien in Leipzig 1802. Es liegt im Neudruck hg. von J. Müller-Blattau vor, Kassel 1950.

⁵ Der Organist erhielt 45 fl. als Jahresgehalt nebst Lieferungen an Getreide und Feuerholz. 1696, als er einen Antrag aus Gotha abschlug, wurde ihm ein Zusatzhonorar von 10 fl. gewährt.

und Traktate, die er zu lesen pflegte und die ihm wohl Entspannung von intensiver schöpferischer Tätigkeit gewährten.

Studien am *«lyceum illustre»*, wie die Ohrdruffer Schule bezeichnet wurde, berührten jedoch sicherlich nur die Peripherie seines weitaufgeschlossenen Geistes. Von wirklicher Bedeutung mußten für ihn die erregenden Entdeckungsreisen in das weite Land der Musik sein. Er hatte Gelegenheit, sich eine Menge praktischen Wissens anzueignen, indem er den Bau einer neuen Orgel in der Kirche, in der sein Bruder als Organist wirkte, beobachtete. Auf diesem wie auf allen anderen musikalischen Gebieten war Johann Christoph sein Mentor, ein hochqualifizierter Führer, der von Ambrosius Bach sowie von dem großen Organisten und Komponisten Johann Pachelbel ausgebildet worden war. Es ist anzunehmen, daß er in musikalischer Hinsicht das gleiche Niveau der Kunstfertigkeit erreichte wie viele andere Bache, und dies wird durch zwei Eintragungen seines Vorgesetzten, des Superintendenten Kromeyer, bestätigt. Als Johann Christoph heiratete, bemerkte dieser im Kirchenregister: «ein junger aber künstlicher Mensch», und nach dem Tode des Organisten beschrieb er ihn als «*optimus artifex*». Nach Forkels Angabe empfing Sebastian Klavierunterricht von Johann Christoph, und wir dürfen wohl annehmen, daß der ältere Bruder ihn auch im Spielen anderer Instrumente sowie in Komposition unterwies.

Der junge Sebastian faßte alles mit größter Leichtigkeit auf. Er war voll Hunger nach weiteren Kenntnissen, ein Hunger, der ihn nie verließ. Im Nekrolog auf Sebastian Bach, der 1754 in Mizlers *«Musikalischer Bibliothek»* erschien⁶, wird die rührende Geschichte erzählt, wie sich Sebastian einen Band von Kompositionen führender Klaviermeister aneignete, den ihm der Bruder als zu schwierig entzogen hatte. In Ermangelung von Kerzen kopierte er sie bei Mondlicht, wobei er sein Sehvermögen ernstlich gefährdete, und als ihn der Bruder schließlich ertappte, wurde ihm die Frucht seiner mühseligen Arbeit entzogen. Wenn die Geschichte in dieser Form wahr ist, läßt sie den älteren Bruder in recht ungünstigem Licht erscheinen. Es ist jedoch durchaus möglich, daß er den Jungen im großen und ganzen freundlich behandelte und daß sein kleinteiliges Vorgehen in dieser Angelegenheit auf unbewußte Eifersucht dem großen Talent gegenüber zurückzuführen ist. Daß es Sebastian im allgemeinen bei seinem Bruder nicht gerade schlecht ging, zeigt sich in der späteren Einstellung zu den Ohrdruffer Verwandten. Er widmete Johann Christoph eines seiner ersten

⁶ Er wurde von Philipp Emanuel Bach und Sebastians Schüler, Johann Friedrich Agricola abgefaßt und stellt eine unserer Hauptquellen zur Lebensgeschichte des Meisters dar. Vgl. Neudruck durch B. F. Richter in BJ 1920, S. 11–89.

Klavierwerke (siehe Seite 257) und stattete seinen Dank auch in praktischer Form ab, indem er zwei Söhne des älteren Bruders zur musikalischen Ausbildung in sein Heim aufnahm. Doch wie immer auch Johann Christoph gegen den jungen Bruder vorgegangen sein mag, so war es doch klar, daß Sebastian nicht zu lange in Ohrdruf bleiben konnte. Ständiger Familienzuwachs im Hause des Organisten ließ dies als unmöglich erscheinen; andererseits aber war das Gymnasium nicht, gleich anderen Instituten, darauf eingestellt, mittellose Schüler bei wohlhabenden Bürgern unterzubringen. Auch sah Sebastian keine Möglichkeit, bei einem anderen Familienmitglied Unterkunft zu finden, wie es früher oft geschehen war. In den letzten Jahren hatte die Zahl der Bach-Musiker stark abgenommen. Nicht nur Ambrosius war in rüstigem Mannesalter gestorben, das gleiche galt für seine beiden Brüder und seinen Gehringer Vetter Johann Michael. So mußte Sebastian sich von seiner Familie trennen und danach trachten, auf eigenen Füßen zu stehen.

Nun ergab es sich, daß ein neuer Kantor namens Elias Herda in die Ohrdruffer Schule aufgenommen wurde. Obwohl er ein gebürtiger Thüringer war, hatte Herda als Student ein Stipendium in der Michaelisschule des norddeutschen Lüneburg innegehabt. Es war ihm bekannt, daß man dort dringend gute Sänger benötigte, um den ausgezeichneten «Mettenchor» der Kirche aufrechtzuerhalten, der aus zwölf bis fünfzehn Knaben bestand, die die Soli bestritten und den Gesang der Mitglieder der Ritterakademie anführten, einer St. Michaelis angeschlossenen Schule für junge Adlige, deren Lehrplan keine musikalische Ausbildung vorsah. Auf Grund der Statuten mußten die Mitglieder des Mettenchors «armer Leute Kind» sein, «so nichts zu leben aber gute Stimmen zum Diskant hatten, damit sie der Kirche dienlich wären». Sie erhielten außer freier Unterkunft, Verpflegung und Unterricht ein kleines monatliches Einkommen.

Da Herda Musik am Ohrdruffer «Lyceum» unterrichtete, war Sebastian Bach naturgemäß in der Lage, manches über die Verhältnisse in Lüneburg zu hören. Die Schwierigkeiten einer Reise von über 350 Kilometern ohne entsprechende Geldmittel schreckten ihn nicht ab. Er war gewiß bereit, seinen Füßen das Äußerste an Anstrengung zuzumuten und sich mit einem Mindestmaß an Verköstigung abzufinden, wenn es galt, in eine Schule Eingang zu finden, die seit langem als Pflegestätte des Chorgesanges großes Ansehen genoß. Glücklicherweise war sein Mitschüler Georg Erdmann auch sehr an der Sache interessiert, und da dieser aus Leina, dem Heimatdorfe Herdas stammte (vielleicht sogar ein Verwandter des Kantors war), erwirkte er die volle Unterstützung des Lehrers. Herda schrieb nach Lüneburg, und sein Bericht über Sebastian Bach muß enthusiastisch gewesen sein, da eine zusagende Antwort einlangte, obwohl St. Michaelis in der Regel nur jüngere Knaben annahm, die eine längere Zeit

hindurch an der Schule tätig sein konnten, oder junge Männer im Alter von siebzehn oder achtzehn Jahren, deren Stimme bereits voll ausgebildet war. So begaben sich im März des Jahres 1700 zwei musikbeflissene Jünglinge – der fünfzehnjährige Sebastian Bach und der achtzehnjährige Georg Erdmann – auf die lange Wanderschaft nach Lüneburg.⁷ Sie verließen Ohrdruf gerade zur rechten Zeit, denn bald darauf wurde das Städtchen von einer furchtbaren Epidemie heimgesucht.⁸

Im April 1700 führt die Liste der Lüneburger Mettenchorsänger Bach als Diskantist und Empfänger eines Monatsgehaltcs von zwölf Groschen an. Dies scheint zunächst ein sehr bescheidenes Honorar, doch stellte es nicht sein ganzes Einkommen dar, denn er hatte Anspruch auf einen Anteil an allen durch Straßensingen und Aufführungen bei Begräbnissen, Hochzeiten und ähnlichen Anlässen eingenommenen Beträgen. Da ihm außerdem Kost, Quartier, Brennholz und Lichter zur Verfügung gestellt wurden, war seine finanzielle Lage gewiß nicht schlechter als in Ohrdruf. Hinsichtlich der geistigen und musikalischen Ausbildung aber war Lüneburg für einen so regsamen und wissensdurstigen Jungen ein idealer Platz. Die Kirche war ein Bauwerk von überwältigender Großartigkeit, und der berühmte Hochaltar mit der Mitteltafel aus getriebenem Gold, die mit achtzehn Emaillebildern verziert war, mag den jungen Sebastian ebenso tief berührt haben wie viele seiner Zeitgenossen. Die in St. Michaelis erklingende Musik war des herrlichen äußeren Rahmens durchaus würdig und in ihrer Vielfalt geeignet, dem jungen Musiker eine gründliche Kenntnis zeitgenössischer und älterer Chorliteratur zu vermitteln. Seit der erste protestantische Kantor der Michaeliskirche 1555 eine stattliche Musikbibliothek angelegt hatte, war die Notensammlung ständig erweitert worden. Besonders hatte der thüringische Kantor Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695) in dieser Hinsicht viel geleistet, und die Bibliothek enthielt nunmehr außer vielen gedruckten Werken etwa 1100 Handschriften von 175 verschiedenen Komponisten, unter denen sich auch zwei Mitglieder der Familie Bach – Heinrich und dessen Sohn Johann Christoph – befanden. Reichliches Aufführungsmaterial stand demnach der Kirche zur Verfügung, und für Sebastian erschloß sich eine Gelegenheit, bei der Wiedergabe vieler ihm unbekannter Werke mitzuwirken und sie so gründlich kennenzulernen.

Bald nach seiner Ankunft verlor Sebastian seine schöne Sopranstimme, doch

⁷ Das Ohrdruffer Schulregister bemerkt: «Jo. Sebast. Bach Luneburgum ob defectum hospitiorum se contulit die 15 Martii 1700». Dies scheint ein Hinweis auf den Mangel einer Freistelle an der Ohrdruffer Schule zu sein. Vgl. G. Fock, «Der junge Bach in Lüneburg», Hamburg, 1950, S. 37.

⁸ Vgl. H. Bessler und G. Kraft, «J. S. Bach in Thüringen», Weimar 1950, S. 29.

hatte dies nicht die bösen Folgen, die dem jungen Joseph Haydn in ähnlicher Lage am Stephansdom in Wien beschieden waren. In Lüneburg bestand die Tradition, daß man Empfänger des Stipendiums auch nach dem Stimmbruch weiter behielt und als Tenöre oder Bässe mitsingen ließ. Sebastian war der Kirche auch abgesehen von seiner guten Stimme wichtig. Es war bedeutsam, daß hier gerade im Jahre 1700 nur drei Instrumentalisten beschäftigt wurden (während 1660 sechs und 1710 zehn Verwendung fanden), und der fünfzehnjährige Sebastian wurde wohl von Anfang an mit Hinblick auf sein gutes Geigenspiel und seine Verwendbarkeit als Organist aufgenommen.

Zu ausgedehnter musikalischer Betätigung kam noch die Arbeit in der Michaelisschule, die er besuchte. In jener für nicht-aristokratische junge Männer bestimmten Lateinschule studierte er Religion, Rhetorik, Logik, Latein und Griechisch, hauptsächlich unter dem Rektor Johann Büsche. Da der Lehrer ein orthodoxer Lutheraner war, erfuhren die in Ohrdruf begründeten Anschauungen hier noch eine weitere Vertiefung. In beiden Schulen bildete das *«Compendium locorum theologicum»* von Leonhard Hutten die Grundlage des Religionsunterrichtes. Die Schüler hatten wichtige Abschnitte auswendig zu lernen, damit sie «gleichsam mit der Muttermilch die Elemente der wahren christlichen Lehre in sich aufnehmen».⁹ Bei Bach hat sich diese Methode zweifellos bewährt. Auch das Studium der Rhetorik sollte sich in der Zukunft bei seinen künstlerischen Grundsätzen als bedeutsam erweisen. In der Michaelisschule erfolgte diese Unterweisung nach dem Buch des Göttinger Theologen Heinrich Tolle, der der Lehre des Aristoteles genau folgte.

Obwohl die Freischüler ihre eigene Schule hatten, wohnten sie in dem alten Kloster, das auch die Ritterakademie beherbergte. In mancher Hinsicht mag dies peinlich gewesen sein, denn die jungen Adligen waren wohl geneigt, die mittellosen jungen Sänger geringschätzig zu behandeln und verschiedene Dienstleistungen von ihnen zu verlangen. Sebastian, der im Hause seines Bruders nicht gerade verwöhnt worden war, mag dies mit Gleichmut hingenommen haben, um so mehr als er sich gewiß der Vorteile, die die Unterkunft in der Ritterakademie mit sich brachte, bewußt war. Die Akademie war ein Zentrum französischer Kultur. Hier bestand die Vorschrift, nur in französischer Sprache Konversation zu machen, da dies als unerläßlich für einen hochgeborenen Deutschen galt. Der junge Musiker, der mit so schneller Auffassungsgabe bedacht war, konnte wohl auf diese Art etwas Französisch erlernen, das in seiner eigenen Schule nicht unterrichtet wurde. Es gab auch französische Theateraufführungen, und oft war französische Musik zu hören. Der Tanzunterricht

⁹ Vgl. Fock a.a.O., S. 63.

wurde von einem Schüler Lullys namens Thomas de la Selle zu französischen Weisen erteilt, und so fand Sebastian Zugang zu einer ihm neuen Welt der Musik. Es mag auch de la Selle gewesen sein, der den jungen Sebastian nach Celle mitnahm, wo er selbst als Hofmusiker wirkte.¹⁰

Celle, Residenz der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg, stand damals unter der Regierung des Herzogs Georg Wilhelm, der, wie so viele andere deutsche Herrscher über kleine Gebiete, den Ehrgeiz hegte, an seinem Hof ein Versailles in Miniatur erstehen zu lassen. Seine französische Gattin teilte seine Bestrebungen, und mit vereinten Kräften errichteten sie in Celle ein Zentrum gallischer Kultur. Französische Hugenotten, die aus dem Heimatland fliehen mußten, konnten dort auf gastliche Aufnahme rechnen und ergötzen sich an den häufigen Darbietungen französischer Musiker und Sänger. Der Herzog konnte ein hohes künstlerisches Niveau fordern, da er verhältnismäßig große Beträge für Musik und Theater ausgab; so wendete er beispielsweise 1690 mehr als 14000 Taler für diese Zwecke auf. Es ist bedeutsam, daß einer der größten Oboisten der Zeit, Johann Ernst Galliard, am Celleschen Hof seine Ausbildung empfing und sein Lehrer Maréchal hierfür ein Jahreshonorar von 100 Talern erhielt.

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, was die Besuche in Celle für den aufgeweckten und überaus aufnahmefähigen Sebastian bedeuteten. Hier wurde er mit dem Stil und der Schreibweise Couperins und anderer Klaviermeister vertraut; hier lernte er französische Instrumentalmusik kennen und hörte französische Orgelkompositionen in der kostbaren Renaissancekapelle des Schlosses, die eine vorzügliche kleine Orgel besaß. Manche von ihm verfertigte Abschriften¹¹ bezeugen, mit welchem Eifer er sich diesen Studien hingab.

Es war ein Glücksfall, daß Sebastian gerade zu jener Zeit nach Celle kam. Einige Jahre später starb der kunstliebende Herzog Georg Wilhelm, das

¹⁰ Fock, a.a.O., ist es gelungen, in der Person de la Selles, der sowohl in der Ritterakademie wie am Hofe in Celle tätig war, den Mann zu finden, der Sebastian behilflich sein konnte, am Celler Hof – wie der Nekrolog berichtet – Zugang zu finden. Keine der früher vorgebrachten Theorien über die Persönlichkeit dieses Mittelsmannes schien überzeugend. A. Pirro (*L'Esthétique de J. S. Bach*, Paris, 1907, S. 423) nahm an, daß Bach durch den Hofarzt Scott, einen Schwiegersohn des Lüneburger Bürgermeisters, eingeführt wurde; P. Spitta (*J. S. Bach*, Leipzig, ³1921, I, S. 198) sah in dem Celler Organisten Brunckhorst, mit dem Bach nach 1703 in Verbindung war, den Mittelsmann; W. Wolffheim (*Festschrift für Rochus v. Liliencron*, Leipzig, 1910, S. 430) wies auf den herzoglichen Hoftrompeter Jan Pack hin, der ein Verwandter der Bache gewesen sein mag.

¹¹ Er kopierte z. B. die Suiten von Nicolas de Grigny und Charles Dieupart sowie des letzteren *«Livre d'orgue»*.

Orchester wurde entlassen, und der kleine Hof hörte auf, ein Zentrum französischer Musikipflege zu sein.

In Lüneburg fand Sebastian außer de la Selle auch noch andere interessante Persönlichkeiten, die in der Ritterakademie wohnten. 1701 hielt sich der vortreffliche Orgelbauer Johann Balthasar Held dort auf, um an der Orgel der Michaeliskirche Reparaturen durchzuführen. Mit welchem Interesse wird Sebastian den Meister hierbei beobachtet haben, der ihm wohl auch von den erlesenen Instrumenten in Lübeck und Hamburg, an denen er gearbeitet hatte, erzählte. So war der Jüngling in der Lage, die Grundlage für seine spätere Stellung auf dem Gebiet des Orgelbaus zu schaffen.

Bach bahnte vermutlich auch eine Verbindung zu Georg Böhm an, dem hervorragenden Organisten an Lüneburgs Johanneskirche, der sich 1698 dort niedergelassen hatte. Böhm war ein Thüringer, der 1661 in einem Dorfe nahe von Ohrdruf geboren wurde, und hatte natürlich mancherlei Beziehung zur Familie Bach. Wahrscheinlich war er ein Zögling der Schule gewesen, die Sebastian eben verlassen hatte; jedenfalls hatte er mit einem Verwandten Sebastians in Gotha studiert und an der Universität Jena drei Männer zu seinen Kollegen gezählt, die später als Sebastians Lehrer in Ohrdruf wirkten. Es wäre daher nicht schwer für den jungen Sebastian gewesen, zu Böhm Zugang zu finden, und wenn sich die Beziehung zwischen ihnen auch nicht dokumentarisch festlegen läßt, so besteht doch eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß ein von so unersättlichem Lerneifer erfüllter Jüngling sich dem am gleichen Orte wirkenden bedeutenden Musiker genähert hätte. Jedenfalls zeigen Sebastians Orgelkompositionen gewisse Einflüsse der Werke des Lüneburger Meisters, und seine Verehrung für Böhm wird von Philipp Emanuel Bach bestätigt.¹²

Daß auch in späteren Jahren eine Beziehung zwischen den beiden Musikern bestand, geht aus einer Notiz im *«Extract»* der *«Leipziger Post-Zeitungen»* vom 19. September 1727 hervor, derzufolge Bachs Partiten II und III auch durch Böhm in Lüneburg zu beziehen waren.¹³

Um den damals bereits siebenundsiebzigjährigen Orgelmeister J. A. Reinken

¹² Vgl. seinen Brief vom 13. Januar 1775 an Forkel, hg. von Max Schneider in *«Bach-Urkunden»*, Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, XVII/3, 1916. Fast alle uns erhaltenen Orgel- und Klavierwerke Böhms gehen auf Kopien zurück, die sich im Besitze von Bachs Verwandten J. G. Walther (s. S. 36) befanden, und Fock (a.a.O., S. 86) nimmt als durchaus möglich an, daß Walther diese von Sebastian erhielt. Erich Valentin spricht dagegen (in MGG, II, S. 12) die Vermutung aus, daß Bach Böhms Werke erst in Weimar durch Walther kennenlernte.

¹³ Vgl. *«Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs»*, hg. von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel, 1969, S. 169.

zu hören, beschloß Sebastian, sich nach Hamburg zu begeben. Geldmangel und eine Entfernung von fünfzig Kilometern müssen ihm von untergeordneter Bedeutung erschienen sein, wenn es galt, künstlerische Neugierde zu befriedigen. Er wanderte daher nach Hamburg, und so stark muß der Eindruck gewesen sein, den er von dem greisen Künstler und seinem 1670 renovierten herrlichen Instrument¹⁴ in der Katharinenkirche empfing, so interessant Hamburgs reges Musikleben, daß er den Besuch anscheinend wiederholte. Wie er es zustande brachte, in Hamburg seinen Unterhalt zu finden, wissen wir nicht. Vielleicht ließ ihm sein Vetter und früherer Mitschüler in Ohrdruf, Johann Ernst Bach, der zur musikalischen Ausbildung in die Hansestadt gekommen war, Hilfe angedeihen.

So wirkten mannigfache Umstände zusammen, um dem jungen Genie eine Fülle verschiedenartiger musikalischer Erfahrungen zu erschließen. Mit leidenschaftlichem Eifer nahm er all dies auf: Reinkens Virtuosität, die Hamburger Oper, französische Musik, Böhms eigenartigen Stil und alte Chormusik, die alle dazu beitrugen, seine künstlerische Persönlichkeit zu befruchten. Lüneburg mit den zwei wichtigen und dabei so verschiedenen Musikzentren in seiner Nähe war in der Tat eine ideale Stätte für Sebastians musikalische Ausbildung.

¹⁴ Dies ist die einzige Orgel, über die uns ein Lob von Seiten Bachs überliefert ist. Sein Schüler J. F. Agricola berichtete u. a.: «In der St. Catherinenorgel in Hamburg sind gar 16 Rohrwerke. Der seel. Capellmeister, Hr. J. S. Bach in Leipzig, welcher sich einmal 2 Stunden lang auf diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke hat hören lassen, konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen». Vgl. J. Adlung, *«Musica Mechanica Organoedi»*, Berlin, 1768, I, S. 187 (Faksimile-Ausgabe, Kassel, 1931). Die Orgel fiel dem zweiten Weltkrieg zum Opfer.

II. JAHRE DES WACHSTUMS

1703–1708

Als das Osterfest des Jahres 1702 herankam, waren Sebastians Studien an der Michaelisschule beendet¹ und er war reif, eine Universität zu beziehen. Dies hätte ein finanzielles Problem bedeutet, das jedoch für einen so energischen und zielstrebigem jungen Mann nicht unlösbar gewesen wäre. Sebastian aber zog anscheinend ein Universitätsstudium nicht ernstlich in Erwägung; es trieb ihn zu musikalischer Betätigung, und er war sich bewußt, daß er imstande war, allen an ihn hierbei gestellten Anforderungen zu entsprechen. Später mag er diesen Entschluß bereut haben, denn im Deutschland des 18. Jahrhunderts war eine akademische Ausbildung von großer Wichtigkeit für die soziale und materielle Lage eines Musikers. Daher war er sehr bestrebt, seinen eigenen Söhnen ein Universitätsstudium zu ermöglichen und einige Jahre vergehen zu lassen, bevor sie den Beruf des Musikers ergriffen. Als Siebzehnjähriger aber hatte Sebastian kein Verständnis für die Bedeutung einer akademischen Ausbildung. Es galt daher sich zu entscheiden, wo er nach einer geeigneten Stellung Ausschau halten sollte. Er dachte nicht daran, in Norddeutschland zu verbleiben, wo er doch mancherlei Beziehungen angeknüpft hatte, die zu einer Berufung hätten führen können. Für das Studium und die musikalische Ausbildung war Norddeutschland sehr günstig gewesen, aber da es sich nun darum handelte, sich für längere Zeit niederzulassen, zog es ihn nach Thüringen, wo seine Angehörigen seit nahezu zweihundert Jahren für die Pflege der Musik gewirkt hatten. Die Rückkehr in das Heimatland erfolgte aus dem Gefühl einer tief verwurzelten Verbundenheit mit der Familientradition und aus der Sehnsucht nach dem Zusammenleben mit den Verwandten – einer Sehnsucht, die besonders starke Formen annehmen mußte in einem jungen Menschen, der seit seinem zehnten Jahr der Eltern entbehrt hatte. Außerdem sprachen auch prak-

¹ Die Annahme früherer Biographen, daß Sebastian in der Lüneburger Lateinschule drei Jahre verblieb, scheint unberechtigt. Vgl. Fock a.a.O. Bereits in Ohrdruf hatte er die Prima ein Jahr lang besucht, und mit Hinblick auf seine früheren ausgezeichneten Leistungen in den Schulfächern ist nicht anzunehmen, daß er mehr als zwei weitere Jahre benötigte, um den Lehrstoff der Prima zu bewältigen. Wir wissen jedoch nicht, was er tat, bis er 1703 eine Stellung annahm, und wo er wohnte.

tische Erwägungen für Thüringen. Hier stand der Name Bach in Ehren und würde dem Anfänger weiterhelfen. Auch war seine Familie gewiß bereit, sich für ihn einzusetzen – so wie er es später für so manchen seiner Verwandten tun sollte – und die Bache waren dank ihrer ausgebreiteten Beziehungen in Thüringen oft im Besitze wichtiger Informationen über Anstellungsmöglichkeiten.

1703 waren drei Organistenposten in Thüringen neu zu besetzen, einer davon in der Jakobikirche von Sangerhausen, deren Organist im Juli 1702 gestorben war. Daß Sebastian Bach sich um die Stelle bewarb, geht aus einem Brief hervor, den er dreißig Jahre später an ein Mitglied des Sangerhausener Rates schrieb. Wir entnehmen daraus, daß alle Ratsmitglieder für ihn gestimmt hatten und daß ihm die Stelle zugesagt worden war, der regierende Herrscher, Herzog Johann Georg von Sachsen-Weißenfels, jedoch einschränkt, da er die Anstellung des Johann Augustin Kobelius, eines Mitglieds der Weißenfelscher Kapelle, wünschte. Der Kandidat des Herzogs wurde natürlich eingesetzt, und Sebastian Bach mußte sich mit der Zusage «späterer faveurs» begnügen (die er tatsächlich zugunsten eines Sohnes in Anspruch nahm).

In Eisenach war am 31. März 1703 der Organistenposten durch den Tod des großen Johann Christoph Bach frei geworden. Es läßt sich denken, daß Sebastian von der Möglichkeit, in seinem Geburtsort tätig zu sein, sehr angezogen war. Ob er sich bewarb, wissen wir nicht; jedenfalls aber wurde die Stelle einem älteren und angeseheneren Verwandten, Johann Bernhard Bach (1676 bis 1749), übertragen. Eine aussichtsreiche Möglichkeit schien sich jedoch in einem anderen Bachzentrum zu eröffnen. In Arnstadt war die Bonifatiuskirche, die 1581 einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen war, wieder aufgebaut worden und unter dem Namen «Neue Kirche»² in Verwendung gekommen. Zunächst war gar keine Orgel vorhanden; schließlich aber kam, dank einer testamentarischen Stiftung, genügend Geld zum Bau eines Instruments zusammen, und es mußte daher in absehbarer Zeit ein Organist angestellt werden. Der Bau war nun nahezu vollendet, und Sebastians Verwandte begannen, den Weg für ihn zu bereiten. Verhandlungen dieser Art durften natürlich nicht überstürzt werden, und inzwischen mußte Sebastian sich seinen Lebensunterhalt verdienen. Er trat daher als «Lakai und Geiger» bei Herzog Johann Ernst von Weimar ein.³ Dieser jüngere Bruder des regierenden Herrschers unterhielt ein kleines Kammerorchester und bezahlte dem jungen Musiker ein Gehalt von 6 fl. 18 gr. pro Quartal. Es hatte den Anschein, als führe Sebastian die von seinem Vater

² Seit 1935 heißt sie «Bach-Kirche».

³ Es ist möglich, daß Sebastian von David Hoffmann, einem entfernten Verwandten, der auch in diesem Orchester tätig war, empfohlen wurde.

und Großvater begründete Tradition fort – letzterer hatte auch als Bediensteter und Instrumentalist am Weimarer Hofe angefangen – doch war es dem Jüngling hauptsächlich darum zu tun, versorgt zu sein, bis er zu dem verlockenden Organistenposten gelangte. Inzwischen ließ er es sich angelegen sein, so viel als möglich auf der Orgel zu spielen, und er scheint hierbei den betagten Hoforganisten Johann Effler, der mancherlei Beziehungen zu den Bachen hatte, vertreten zu haben. Dies brachte ihm wertvolle Erfahrung und half auch bei den Verhandlungen in Arnstadt. Der dortige Bürgermeister, Martin Feldhaus, gleichfalls ein entfernter Verwandter der Familie Bach, versäumte nicht, auf diese Tatsache hinzuweisen. Als er es erreichte, den achtzehnjährigen Sebastian zur Prüfung der neuen Orgel einladen zu lassen, bezeichnete er ihn in der Quittung für die bei der Reise nach Arnstadt aufgelaufenen Ausgaben als »fürstlich sächsischen Hoforganisten in Weimar«, was kaum den Tatsachen entsprach.

Die Orgelprüfung gab dem jungen Mann eine Möglichkeit, den Arnstädtern seine überwältigende Kunstfertigkeit auf dem Instrument vorzuführen, und er muß sie tatsächlich hingerissen haben. Man verzichtete auf die sonst übliche Einladung verschiedener Kandidaten zum Probespiel, und kaum einen Monat nach seinem Auftreten erhielt Sebastian aus Arnstadt den Vertrag, der ihm ein Jahresgehalt von 50 fl. sowie 34 fl. für Kost und Quartier zusicherte.⁴ Dies waren für damalige Verhältnisse ungemein günstige Bedingungen, wie sie Sebastians Großonkel Heinrich Bach in den fünfzig Jahren seiner Dienstleistung in Arnstadt nicht erzielt hatte. Auch Sebastians ältester Bruder in Ohrdruf empfing nie ein Gehalt, wie es seinem Schüler von allem Anfang zugesichert wurde. Es ist beachtlich, daß Sebastian schon als Achtzehnjähriger fähig war, sein Leben auf einer günstigeren materiellen Grundlage aufzubauen.

Am 14. August 1703 trat der neue Organist seinen Dienst an. Sein Pflichtenkreis war nicht umfangreich. Er mußte jeden Sonntag von 8 bis 10 Uhr im Hauptgottesdienst die Orgel spielen, jeden Montag in der Betstunde und jeden Donnerstag von 7 bis 9 Uhr bei einer Fröhpredigt. Da die Kirche keinen Kantor hatte, setzte man voraus, daß der Organist einen kleinen Chor von Schülern der Lateinschule im Sonntagsgottesdienst leiten würde, doch wurde dies im Vertrag nicht ausdrücklich festgelegt. Für einen jungen Musiker, der viel Zeit

⁴ Man bestritt 25 fl. von der Biersteuer, 25 fl. aus dem Gotteskasten; der Rest wurde vom Hospital bezahlt »uff des Hochgrfl. Consistorii Befehl«. Dies bedeutete jedoch nicht, daß Bach regelmäßig die Orgel im »Spittal« zu spielen hatte. Gottesdienste fanden dort nur selten statt, und man erwartete, daß die Pfründner die »Neue Kirche« besuchten. Vgl. Karl Müller »Der junge Bach« in »Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt«, hg. von F. Wiegand, Arnstadt 1950, S. 88.

für weiteres Studium sowie schöpferische Tätigkeit benötigte, war dies gewiß eine ideale Stellung. Auch war Arnstadt, das damals 3800 Einwohner zählte, ein angenehmer Aufenthaltsort. Seine zahlreichen Laubbäume hatten ihm den Beinamen «die Lindenstadt» eingebracht; die Parkanlagen rings um das Schloß mit den schönen im Stil von Wandbehängen entworfenen Blumenbeeten, den Grotten und Brunnen waren in ganz Deutschland berühmt, seine romanisch-gotische Liebfrauenkirche und das aus der Renaissance stammende Rathaus zählten zu den Sehenswürdigkeiten Thüringens. Unter der Regierung Anton Günthers II.⁵ fanden sich manche hervorragende Männer an dem kleinen Hof zusammen, wie etwa der gelehrte Andreas Morelli, der früher am Pariser Hof gewirkt hatte und nunmehr das gräfliche Münz-Kabinett verwaltete.⁶ Das Hof-orchester stand unter der Leitung von Paul Gleitsmann, und da es nicht nur gräfliche Bediente verwendete, ist anzunehmen, daß der Dirigent sich die Mitwirkung des so vielseitig begabten Sebastian Bach sicherte.

Zu den Vorteilen der guten Stellung kam für Sebastian noch die Freude des Verkehrs mit Familienangehörigen. Er fand drei Vettern vor, unter ihnen Johann Ernst, mit dem er gewiß schon in Hamburg zusammengetroffen war. Am wichtigsten aber war die Beziehung zu Maria Barbara (geb. 1684), der jüngsten Tochter des verstorbenen Gehrner Organisten und Komponisten Johann Michael Bach, eines Vettters von Sebastians Vater. Das Mädchen war eine Waise und lebte mit ihrem Onkel, Martin Feldhaus, und ihrer Tante, Regine Wedemann, im Hause «Zur güldenen Krone», wo vermutlich auch Sebastian längere Zeit wohnte.⁷ Sebastian und Barbara waren ungefähr gleich alt; beide entstammten Familien, für die die Pflege der Musik von überragender Bedeutung war, und beide waren Waisen ohne starke persönliche Bindungen. So ergab es sich, daß die beiden jungen Menschen zueinander fanden und das Haus «Zur güldenen Krone» Zeuge eines Liebesidylls wurde. Die Blutsverwandtschaft wurde nicht als Hindernis empfunden, da Maria Barbara und Johann Sebastian nur Verwandte zweiten Grades waren. Ein Ehebündnis wurde geplant, doch mußten Jahre vergehen, bis Sebastians Stellung genügend fest erschien zur Errichtung des eigenen Haushaltes, Jahre, die für die beiden jungen Leute nicht leicht waren.

⁵ Er wurde 1697 in den Fürstenstand erhoben, gebrauchte den Titel aber erst seit 1707. Vgl. Wiegand a.a.O., S. 65.

⁶ Von 1689 bis 1697 war der Dichter Salomo Franck als «Konsistorial-Sekretär» hier tätig. Sebastian sollte ihn bald darauf in Weimar kennen lernen und verschiedene Kantatentexte Francks in Musik setzen.

⁷ Vgl. Hans Albrecht, «Die Bachhäuser . . . in Arnstadt» in «J. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt», S. 128.

Sebastians berufliche Tätigkeit war nicht frei von Problemen, und im Laufe der Zeit nahmen diese immer größere Formen an. Der Chor, mit dem er arbeiten sollte, war klein und künstlerisch schwach. Da die «Neue Kirche» an Wichtigkeit hinter Arnstadts anderen Gotteshäusern zurückstand, wurde ihr mit Selbstverständlichkeit das schlechtere Material zugewiesen, und die guten Sänger ließen sich in den beiden anderen Kirchen hören. Die Sebastian Bach unterstellten Chorsänger waren jedoch nicht nur mittelmäßige Musiker, sondern überdies auch völlig undiszipliniert; sie betrugen sich – wie der Stadtrat dem Konsistorium klagte – «in der anstößigsten Weise». Um gute Resultate zu erzielen, hätte ein reifer Mann mit großer Autorität die unbändigen Schüler leiten sollen; ein Musiker wie Sebastian aber, der jünger als manche der Sänger war, hatte einen ausgesprochen schweren Stand. Dazu kam, daß der Organist reizbar und ungeduldig war und sich gelegentlich zu Zornausbrüchen hinreißen ließ. Im Verkehr mit den Sängern legte er nicht die Würde an den Tag, die von einem Diener der Kirche erwartet wurde, und die Beziehungen waren beiderseitig höchst gespannt. Nach zwei Jahren so unerfreulicher Zusammenarbeit kam es zur Explosion in einem Handgemenge, in das der Organist durch einen aggressiven Raufbold namens Geyersbach verwickelt wurde. Eines Abends traf ihn der um drei Jahre ältere Schüler auf der Straße, redete ihn «wie ein Hunds» an und ging mit einem Stock auf ihn los, da der Organist ihn einen «Zippelfagottisten» gescholten hatte. Sebastian zog seinen Degen, ein gefährlicher Kampf schien unvermeidlich, doch Umstehende mischten sich ein – darunter auch eine seiner Basen – und rissen die beiden auseinander, nachdem Sebastian einige Löcher in Geyersbachs Kamisol gestochen hatte. Der unliebsame Vorfall trug gewiß dazu bei, Sebastian noch mehr zu verstimmen, und allmählich gab er es auf, mit dem Chor zu arbeiten. Verhöre durch das Konsistorium folgten. Die Vorgesetzten redeten Sebastian gütlich zu. So heißt es beispielsweise in den Akten: «Mann lebe mit *imperfectis* und müste er sich mit denen Schühlern vergleichen auch eines dem andern das leben nicht sauer machen».⁸ Sebastian aber war zu Konzessionen nicht bereit. Er hielt sich an den Buchstaben des Vertrages und erklärte, die Arbeit mit dem Chor sei einem *director musices* zu übertragen.

Maria Barbara muß sich gesorgt haben über den Konflikt zwischen ihrem Liebsten und den Behörden, doch konnte sie nicht früh genug lernen, sich damit abzufinden, daß Sebastian außerstande war, Nachgiebigkeit zu zeigen. Wenn er einen Anspruch als berechtigt ansah, war er bereit, bis zum äußersten dafür zu kämpfen, selbst wenn dies seine eigene Lage gefährdete. Reibereien mit

⁸ Vgl. Karl Müller, a.a.O., S. 99.

dem Arnstädter Konsistorium ergaben sich übrigens nicht nur wegen des Chors. Bald nach der Geyersbach-Szene erbat Sebastian vier Wochen Urlaub. Es drängte ihn nach neuen musikalischen Erlebnissen, und er wünschte den hochberühmten Organisten Dietrich Buxtehude in Lübeck zu hören. Daher schlug er vor, daß sein Vetter Johann Ernst ihn während seiner Abwesenheit an der ›Neuen Kirche‹ vertrete. Das Konsistorium wußte den Wunsch des jungen Organisten nach künstlerischer Fortentwicklung zu würdigen und gewährte ihm vier Wochen Urlaub. So wandte sich Sebastian wieder gegen Norden, um eine Reise von etwa vierhundert Kilometern durchzuführen. Sein Ziel war, den herrlichen ›Abendmusiken‹ beizuwohnen, die Buxtehude in der Marienkirche an den letzten zwei Sonntagen nach Trinitatis und dem zweiten, dritten und vierten Sonntag im Advent abhielt. Wie es in einem zeitgenössischen Dokument heißt, sollte auf diese Weise «bey zu Ende lauffenden Jahr dem höchsten Gott auf das allerbeste auch musikalisch gedanket werden für alle erwiesene Güte».⁹ Sebastian traf in Lübeck zeitgerecht ein und fand, daß die Wirklichkeit seine hochgespannten Erwartungen noch übertraf. Buxtehude hatte wohl nur vierzig Mitwirkende zur Verfügung, die auf vier eigens für diesen Zweck in der Kirche errichteten Emporen untergebracht waren. Doch bestand das Orchester aus zwölf bis vierzehn Spielern von hoher Qualität, und von den dabei verwendeten sieben Ratsinstrumentisten berichtet man, sie seien «keine Kunstpfeiffer, sondern exzelirende, an Herren und fürstlichen Höfen berühmte Musikanten und gute Komponisten». Vor allem aber war es der Komponist und Orgelmeister Buxtehude, der auf den jungen Sebastian Bach einen mächtigen Eindruck machte. Außer den fünf regelmäßigen Abendmusiken scheint Bach noch zwei ›extraordinairen‹ Veranstaltungen am 2. und 3. Dezember beigewohnt zu haben, deren erste als ›castrum doloris‹ dem «glorwürdigen Andenken» des 1705 verstorbenen Kaisers Leopold I. gewidmet war, während die zweite als ›templum honoris‹ den neuen Herrscher, Kaiser Joseph I., feierte. Sebastian, hingerissen von den großen Eindrücken, mag gar nicht auf den Gedanken gekommen sein, tatsächlich nach Ablauf von vier Wochen sich in Arnstadt wieder einzufinden. Vor allem dürfte es ihm darauf angekommen sein, in alle Einzelheiten Buxtehudescher Kunst einzudringen und sie sich völlig zu eigen zu machen. Wunderbare Tage gingen so hin in erregenden Entdeckungen, die sich fruchtbar in Sebastians eigenem Schaffen auswirken sollten. Für die ferne Maria Barbara aber muß die Wartezeit schwer zu ertragen gewesen sein, denn sie konnte nicht umhin, sich Sorgen darüber zu machen, wie sich die Behörde zu der ungebührlich langen Abwesenheit des Organisten verhalten

⁹ Vgl. Wilhelm Stahl, ›Dietrich Buxtehude‹, Kassel, 1952.

würde. Wir können uns denken, daß Sebastian, ganz von den gewaltigen künstlerischen Eindrücken erfüllt, ihr nicht einmal schrieb. Doch bewahrte er ihr die Treue, und als ihm angedeutet wurde, daß er Buxtehudes Nachfolger werden könne, falls er dessen dreißigjährige Tochter heirate, lehnte er ab,¹⁰ obwohl die Tätigkeit an der Marienkirche dem Organisten der kleineren Arnstädter Kirche höchst anziehend erscheinen mußte.

Vier Monate statt der gewährten vier Wochen hatte der Besuch in Lübeck erfordert. Bald nach der Rückkehr des jungen Organisten bemerkten die Arnstädter befremdende Züge in seinen Darbietungen. Unter dem Einfluß der neuen mächtigen Eindrücke zeigte Sebastian wachsende Kühnheit und Originalität in seiner Begleitung zu den Kirchenliedern und in den Improvisationen zwischen den einzelnen Strophen. Die Gemeinde war erstaunt, verwirrt und empört, da es zuweilen schwer war, in den Chorälen mitzusingen. Schließlich wurde der Organist vor den Superintendenten Olearius berufen, der ihm wegen der ungebührlich langen Abwesenheit Vorwürfe machte und ihn sodann wegen der Art seines Orgelspiels zur Rede stellte. In den Akten heißt es:¹¹

*Halthen Ihm vor daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins künfftige wan er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolte, selbigen auch außzuhalthen, und nicht gar zu geschwinde auf etwas anders zu fallen, oder wie er bißher im Brauch gehabt, gar einen Tonum contrarium zu spiehlen.*¹²

Sebastian blieb nichts übrig, als den Wünschen der Behörde Folge zu leisten, aber seine Freude an der Arbeit mußte erheblich verringert sein, und während er bisher zu lange gespielt hatte, schränkte er seine Darbietungen nun auf das Mindestmaß ein. Wieder gab es Beschwerden, weil sein Spiel zu kurz sei. So ging es das ganze Jahr hindurch: Vorwürfe, Verhöre, Ultimata, die dem Organisten gestellt wurden, der versprach, sich schriftlich zu äußern. Was er antwortete, wissen wir nicht, da sich kein Schriftstück dieser Art in den Arnstädter Akten findet, doch wird er wohl nicht gerade konziliant vorgegangen sein. Im November 1706 kam es dann noch zu einer Anfrage seitens des Konsistoriums

¹⁰ Buxtehude hatte schon vorher erfolglose Versuche unternommen, Mattheson und später Händel als Nachfolger und Schwiegersohn zu gewinnen. Schließlich heiratete J. Christian Schiefferdecker, der in Bachs Alter stand und daher zehn Jahre jünger als die Braut war, des großen Komponisten Tochter.

¹¹ Vgl. Karl Müller, a.a.O., S. 105.

¹² Die Bedeutung dieser Vorwürfe ist nicht ganz klar. Sie beziehen sich wohl auf Bachs Verwendung allzu reicher Verzierungen, ungewöhnlicher Harmonien und rascher Modulationen bei der Begleitung des Gemeindegesanges.

«auß was macht er ohnlängsten die frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren laßen»¹³, worauf er erklärte, daß er dem Prediger J. C. Uthe hierüber Mitteilung gemacht habe. Die «fremde Jungfer» ist wohl seine Base und Braut Maria Barbara gewesen, mit der er, zu ihrer beider Freude gemeinsam musiziert haben mochte. «Fremd» war sie wohl nicht in Arnstadt, doch hatte sie kein Recht, sich auf dem Kirchenchor zu betätigen, und diese Tatsache mag der Verhörende auf diese Weise betont haben.

Sebastian war es klar, daß er nach einer anderen Stellung Ausschau halten müsse. Glücklicherweise bot sich bald eine günstige Gelegenheit. In der freien Reichsstadt Mühlhausen war im Dezember 1706 der hochangesehene Organist der Kirche Divi Blasii, Johann Georg Ahle, gestorben. Die Familie Bach unternahm daraufhin Schritte, um Sebastian die Stelle zu sichern. Maria Barbara war von mütterlicher Seite mit dem Mühlhausener Ratsherrn Johann Hermann Bellstedt¹⁴ verwandt, und er war es, der die Verhandlungen mit dem jungen Sebastian führte. Seine Empfehlung wurde vielleicht auch durch den Mühlhausener Orgelbauer J. F. Wender unterstützt, den Erbauer der neuen Arnstädter Orgel, die Sebastian 1703 geprüft und approbiert hatte. So kam es, daß der junge Organist eingeladen wurde, zu Ostern 1707 sein Probespiel in Mühlhausen abzulegen. Wieder riß er alle Zuhörer mit seinem meisterhaften Spiel hin, und man bewarb sich um ihn wie seinerzeit in Arnstadt. Die Behörde war sogar bereit, besondere finanzielle Opfer zu bringen. Als Sebastian das ihm in Arnstadt gewährte Gehalt forderte, ging man darauf ein, ihm 85 fl. jährlich zu zahlen (obwohl sein Vorgänger J. G. Ahle nur 66 fl. 14 gr. erhalten hatte) und gewährte ihm die gleichen Naturallieferungen. Auch übernahm es der Rat, ein Fuhrwerk nach Arnstadt zu schicken, um die Besitztümer des neuen Organisten zu übersiedeln.

Im Juni erschien Bach wieder vor dem Arnstädter Konsistorium – doch mit ganz anderen Gefühlen. Diesmal wurden keine Beschuldigungen geäußert, keine ausweichenden Antworten von ihm gegeben; er verständigte die Behörde nur von seiner Berufung nach Mühlhausen und bat um Erlaubnis, die Orgelschlüssel zurückstellen zu dürfen. Alles ging glatt vonstatten, und Sebastian stattete seinen Dank mit jener Höflichkeit ab, die die Sitte im Verkehr mit Vorgesetzten erheischte. Dies war unbedingt am Platz, da das Konsistorium die Macht hatte, seine Anstellung in Mühlhausen unmöglich zu machen, indem

¹³ Vgl. Karl Müller, a.a.O., S. 108.

¹⁴ Susanna Barbara Wedemann, eine Tante und Taufpatin Maria Barbara Bachs, hatte 1680 Johann Gottfried Bellstedt, einen Verwandten des Mühlhausener Ratsherrn, geheiratet.

es seinen Rücktritt von der gegenwärtigen Stellung nicht annahm. Es war Sebastian wohl bekannt, daß sowohl sein Vater wie dessen Eisenacher Kollege und Vetter Johann Christoph Bach auf diese Weise gezwungen worden waren, Angebote von auswärts abzulehnen und in ihrer ursprünglichen Stellung zu verbleiben. Bei ihm ereignete sich jedoch nichts dieser Art, und das Konsistorium war der Familie so freundlich gesinnt, daß es als Sebastians Nachfolger dessen Vetter Johann Ernst bestellte – jedoch mit einer starken Einschränkung: Johann Ernsts Gehalt betrug – außer $1\frac{1}{2}$ Maß Korn – nur 40 fl. jährlich, weniger als die Hälfte der Sebastian gebotenen Summe.

Sebastian war nun zweiundzwanzig Jahre alt und fand, daß es an der Zeit sei, sein Junggesellendasein aufzugeben. Es hatte sich gezeigt, daß er eine gute Stellung in Arnstadt gegen eine gleichwertige in Mühlhausen eintauschen konnte, und so würde er fähig sein, für Weib und Kinder zu sorgen. Die aus der Hochzeit und der Einrichtung eines bescheidenen Haushaltes erwachsenden Mehrausgaben (die er wohl alle zu tragen haben würde, da seine Braut eine mittellose Waise war) mögen ihm anfangs Bedenken eingeflößt haben; doch wurden diese durch eine kleine Erbschaft aus der Welt geschafft, die ihm gerade damals nach dem Tode seines Onkels Tobias Lämmerhirt ¹⁵ zufiel. Zunächst begab er sich allein nach Mühlhausen, um die Arbeit aufzunehmen und eine geeignete Unterkunft zu finden; bald aber kehrte er nach Arnstadt zu seiner Braut zurück.

Das Kirchenbuch des Dörfchens Dornheim bei Arnstadt zeigt folgende Eintragung:

*Den 17.8br (Oktober) 1707 ist der Ehrenveste Herr Johann Sebastian Bach, ein lediger gesell und Organist . . . in Mühlhausen, des weyland wohl Ehren vesten Herrn Ambrosii Bachen berühmten Stad organisten und Musici in Eisenach Seelig nachgelaßener Eheleiblicher Sohn, mit der tugend samen Jungfer Marien Barberen Bachin, des weyland wohl Ehrenvesten und Kunst berühmten Herrn Johann Michael Bachens, Organisten in Amt Gehren Seelig nachgelaßenen jüngsten Jungfer Tochter, allhier in unserm Gottes Hause, auff Gnädiger Herrschafft Vergünstigung, nachdem sie zu Arnstad auff gebothen worden, copuliret worden.*¹⁶

Man hatte dieses Gotteshaus gewählt, da die Familie mit dem Dornheimer

¹⁵ Durch einen merkwürdigen Zufall empfing er vierzehn Jahre später, als er zum zweitenmal einen Ehebund schloß, eine Erbschaft, die von der Witwe Tobias Lämmerhirs herrührte.

¹⁶ Vgl. Karl Müller, a.a.O., S. 114. Der Hinweis auf Ambrosius Bach als Organist beruht auf einem Irrtum. Ambrosius war Stadtpfeifer und ein hervorragender Geiger.

Pastor Lorenz Stauber befreundet war, der einige Monate später Barbaras Tante, Regina Wedemann, heiraten sollte.¹⁷

So nahm Sebastian Bach in jungen Jahren die Pflichten eines verheirateten Mannes auf sich. Dies entsprach durchaus der Familientradition. Wir sind andererseits geneigt, Freiheit von persönlichen Bindungen als günstig für die Entwicklung eines jungen Genies anzusehen, und unter diesem Gesichtspunkt mag Sebastians Eheschließung im Alter von zweiundzwanzig Jahren als verfrüht erscheinen. Doch war es dem Künstler keineswegs um Freiheit von Bindungen zu tun. Ihm, der im Alter von zehn Jahren beider Eltern beraubt wurde, mußte nichts wünschenswerter erscheinen als ein friedliches Heim. Sebastian war wohl dem Wesen nach zum Eheleben geschaffen. Er legte in der Wahl der Partnerin eine Weisheit an den Tag, die weder Haydn noch Mozart aufbringen konnten, und wir können annehmen, daß jede seiner beiden Ehen glücklich verlief. Er erwartete, daß seine Frau seine Interessen teile und seine künstlerischen Leistungen voll zu würdigen wisse. Gewiß stand Barbara, die von so hervorragenden Musikern abstammte und die Mutter zweier hochbegabter Söhne werden sollte, ihrem Mann auch in musikalischen Fragen verständnisvoll und hilfreich zur Seite.

Das neu verheiratete Paar verbrachte einige Tage bei Verwandten in Erfurt und begab sich dann nach Mühlhausen, wo sich Sebastian mit unbändiger Energie in seine Arbeit stürzte.

Die Stellung an der Kirche Divi Blasii erfreute sich eines weit höheren Ansehens, als die an Arnstadts geringster Kirche. Die freie Reichsstadt Mühlhausen konnte auf eine Anzahl bedeutender Musiker in ihren Diensten hinweisen, und besonders in den letzten fünfzig Jahren hatte Divi Blasii in Johann Rudolph Ahle und dessen Sohn Johann Georg zwei hervorragende Organisten besessen, die sich großen Ansehens erfreuten. (Der ältere Ahle wirkte auch als Ratsherr und Bürgermeister, sein Sohn wurde durch Verleihung der kaiserlichen Dichterkrone ausgezeichnet.) Dies bedeutete naturgemäß einen starken Ansporn für den jungen Sebastian. Die Art, wie er sich seiner neuen Pflichten entledigte, hätte seine früheren Vorgesetzten in Erstaunen versetzt. Wieder legte der Vertrag nur fest, daß er in allen in seiner Kirche abgehaltenen Gottesdiensten die Orgel zu spielen hatte. Dies aber genügte ihm nicht. Er fühlte

¹⁷ Die Hochzeit Staubers und Regina Wedemanns fand am 5. Juni 1708 statt, und das junge Ehepaar Bach war unter den Gästen. Es ist möglich, daß Sebastians Hochzeitskantate «Der Herr denkt an uns» (BWV 196) für diesen Anlaß geschrieben wurde. Die Freundschaft zwischen den Staubers und Bach erhielt sich auch nach Sebastians Niederlassung in Leipzig. Regina, die 1731 starb, bedachte in ihrem Testament den Thomaskantor und seine zweite Gemahlin.

sich für die ganze Kirchenmusik verantwortlich und interessierte sich sogar für die Darbietungen in benachbarten Dörfern. Das Repertoire seiner eigenen Kirche erschien ihm nicht wirklich entsprechend, da die Ahles die einfache geistliche Arie mit instrumentalen Ritornells bevorzugt und den von Buxtehude und anderen norddeutschen Meistern gepflegten Kantatentypus vernachlässigt hatten. Dies mußte natürlich geändert werden, und so ging Sebastian, unterstützt von seinem Schüler Johann Martin Schubart, eifrig an die Arbeit, geeignete Werke für seine Kirche abzuschreiben. Auch ergab sich Gelegenheit zu eigenem Schaffen. Für die feierliche Ratswechselzeremonie im Februar 1708 schrieb er das «Glückwünschende Kirchen Motetto: Gott ist mein König» (BWV 71), worin er die von Buxtehudes Kunst empfangenen Eindrücke auf das wirkungsvollste verarbeitete. Das Werk, das in der Marienkirche zur Wiedergabe gelangte, wurde anscheinend beifällig aufgenommen, da der Rat beschloß, die Stimmen und den Text drucken zu lassen.¹⁸ Bachs Ansehen beim Rat wurde noch verstärkt, als er bald darauf eine sorgfältige Darlegung der Mängel seiner Orgel mit Ratschlägen, wie das Instrument zu reparieren sei, überreichte. Das solide handwerkliche Können und Kunstverständnis, das in diesem Dokument zum Ausdruck kam, machte auf die Ratsherren einen solchen Eindruck, daß alle Vorschläge sofort angenommen und der Orgelbauer J. F. Wender mit ihrer Durchführung gegen ein Honorar von 230 Talern betraut wurde. Bachs «Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii» hat sich erhalten, und wir können daraus entnehmen, wie sich der junge Organist ein gutes Instrument vorstellte. Er ging aus von der barocken Anordnung der Orgelregister in Gruppen, deren Mitglieder in Bau und Tonqualität eng verwandt waren, während jede Gruppe sich von den übrigen klanglich mit voller Deutlichkeit abhob. Da er die Möglichkeiten zur Erzielung von Kontrasten in Tonstärke und Farbe zu erweitern wünschte, schlug er vor, ein mächtiges 32'-Register¹⁹ neu einzubauen und den 16' Posaunenbaß zu verstärken. Vor allem aber empfahl er, zu den beiden Manualen und dem Pedal der Mühlhausener Orgel noch ein drittes Manual hinzuzufügen und die Zahl der Blasebälge zu erhöhen. Außerdem schlug er als «ganz neue Zutat» den Einbau eines Pedalglockenspiels von sechsundzwanzig Glocken vor. Es ist bemerkenswert, daß die Orgel, die Sebastian in Mühlhausen errichten lassen wollte, vieles gemeinsam hat mit dem umgebauten Instrument der Eisenacher Georgenkirche, auf das der von ihm so

¹⁸ Obwohl Ratswechselkantaten wiederholt gedruckt wurden, war dies keineswegs die Regel. In den Jahren 1710 bis 1713 wurde z. B. in Mühlhausen nur der Text, aber keine Musik gedruckt.

¹⁹ Siehe S. 208.

bewunderte Johann Christoph Bach viel Sorgfalt und Mühe aufgewendet hatte. Obwohl die Erneuerung der Eisenacher Orgel erst ein Jahr nach Sebastians Übersiedlung nach Ohrdruf begonnen wurde, hatte er zweifellos über alle Einzelheiten der Konstruktion von seinen Verwandten gehört und vielleicht das Instrument selbst nach der Fertigstellung im Jahre 1707 besichtigt. Daß er Johann Christophs Spezifikation so weitgehend für sein eigenes Instrument verwendete, zeigt, wie eng er sich in künstlerischen Fragen seinem großen Vorfahren verbunden fühlte.

Obwohl seine Ratschläge in bezug auf die Orgel genau befolgt wurden, ergaben sich Schwierigkeiten für den jungen Organisten. Der Pastor der Kirche Divi Blasii, J. A. Frohne, neigte dem Pietismus zu, jener Bewegung, die die Wichtigkeit der Herzensfrömmigkeit gegenüber einer starren, äußerlichen Befolgung des Dogmas betonte. In ihrem Streben nach religiöser Wiedergeburt lehnten die Pietisten manches ab, was im protestantischen Gottesdienst eine große Rolle gespielt hatte. Auch die Musik erschien ihnen als gefährlich, falls sie eine zu starke Wirkung auf die Sinne ausübte. Manche pietistischen Theologen kämpften energisch gegen die Aufnahme figuraler Musik in den Gottesdienst,²⁰ da sie gleich Sirengesang die Meditation störe, weltliche Eitelkeit mit dem Geistigen verbinde und das Gold göttlicher Wahrheit zersetze.²¹ Pastor Frohne mag das nach Bachs Ansicht zu knapp bemessene musikalische Repertoire der Kirche Divi Blasii gebilligt und den Bestrebungen seines neuen Organisten wenig Verständnis entgegengebracht haben. Im ganzen begnügten sich die dortigen Musiker damit, nur bei besonderen Anlässen, wie einem Ratswechsel, eine Kantate in den Gottesdienst einzufügen.

Auch in anderer Hinsicht fand Sebastian in Mühlhausen eine recht schwierige Sachlage vor. Er konnte nicht umhin, von der dogmatischen Fehde berührt zu werden, die zwischen seinem Pastor und dem Pastor der Marienkirche, Georg Christian Eilmar, bestand. Der letztere, ein leidenschaftlicher Verfechter der Orthodoxie, hatte bereits 1699 heftige Angriffe gegen Frohnes Pietismus erhoben. Damals war der Rat dazwischen getreten und hatte Dispute dieser Art verboten. Nun wurde jedoch der alte Kampf wieder aufgenommen und in einer durchaus unchristlichen Weise geführt. Sebastian verhielt sich, wie zu erwarten war. Er fühlte sich zu Eilmar hingezogen, weil dieser der Musik eine wichtige

²⁰ Dies galt jedoch nicht für alle Pietisten. Gewisse Sekten, wie etwa die Herrnhuter, waren für eine kunstvolle Kirchenmusik. Andererseits gab es auch orthodoxe Pastoren, die diese ablehnten. Vgl. Besch, *„J. S. Bach, Frömmigkeit und Glaube“*, Kassel, 1950.

²¹ Bemerkungen solcher Art wurden von Bachs Vorgänger, J. G. Ahle, in der 1704 veröffentlichten Neuauflage von *„Kurtze und deutliche Anleitung zu der lieblich und löblichen Singkunst“* seines Vaters gemacht.

Rolle im Gottesdienst einräumte und dies nachdrücklich in seiner 1701 erschienenen Schrift ›Güldenes Kleinod evangelischer Kirchen‹ zum Ausdruck gebracht hatte.²² Auch neigte er auf Grund des in Ohrdruf und Lüneburg empfangenen Religionsunterrichtes eher zur Orthodoxie. Eine Art Zusammenarbeit zwischen dem orthodoxen Pastor und dem jungen Organisten scheint stattgefunden zu haben. Am Ende von Sebastians Kantate BWV 131 ›Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir‹ steht die Bemerkung »Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmar in die Music gebracht«, und es ist möglich, daß Eilmar auch den Text für die Ratswahlkantate BWV 71 beigelegt hat. Jedenfalls ergaben sich so freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Pastor der Marienkirche und dem Ehepaar Bach, daß die jungen Leute ihn einladen konnten, bei dem ersten Kind als Taufpate zu fungieren. Eilmar willigte ein, und als Sebastians Tochter im Dezember 1708 geboren wurde, begab er sich nach Weimar, wohin das junge Paar inzwischen übersiedelt war, und wohnte der Taufe bei. Das herzliche Verhältnis wurde auch weiterhin aufrechterhalten, und bei Sebastians erstem Sohn, Wilhelm Friedemann, war Eilmars Tochter, Anna Dorothea Hagedorn, Taufpatin.

Selbst wenn sich Bach nicht in offener Weise gegen die religiöse Einstellung seines Pastors erklärt haben sollte, konnte es in Mühlhausen gewiß nicht verborgen bleiben, daß der Organist dem streitbaren Pastor der Marienkirche zugetan war, und es mögen sich von Zeit zu Zeit Unannehmlichkeiten in der Zusammenarbeit mit Eilmars Gegner, der Bachs Vorgesetzter war, ergeben haben.

All dies, vereint mit einer gewissen jugendlichen Unrast, veranlaßte Bach weniger als ein Jahr nach seinem Eintreffen in Mühlhausen die Annahme einer neuen Stellung ins Auge zu fassen. Als er erfuhr, daß man am fürstlichen Hof in Weimar einen Nachfolger für den alten kränklichen Johann Effler suchte, bewarb er sich um das Amt und wurde angestellt. Daraufhin richtete er das folgende Gesuch an die Mühlhauser Behörde²³:

*Magnifice, Hoch und WohlEdle, Hoch und
Wohlgelahrte, Hoch und Wohlweise Herrn,
Hochgeneigte Patroni und Herrn.*

Welcher gestallt Eüre: Magnificenz, und Hochgeschätzte Patronen zu dem vor dem Jahre verledigtem Organisten Dienste D: Blasii meine Wenigkeit hochgeneigt haben bestellen, darneben auch Dero Milde zu meiner beßeren subsi-

²² Vgl. Fred Hamel, ›Johann Sebastian Bach. Geistige Welt‹, Göttingen, 1951, S. 59.

²³ Vgl. Spitta, a.a.O., I, S. 373 f. und ›Bach-Dokumente‹, I, S. 19 f.

stenz mich genießen lassen wollen, habe mit gehorsahmen Danck iederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren Willen nach, gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music, und oft besser, als allhier fasonierten harmonie möglichst aufgeholfen hätte, und darümb weit u. breit, nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auserlesensten kirchen Stücken mir angeschaffet, wie nichts weniger das project zu denen abzuhelfenden nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreichet habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit Lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur zeit die wenigste apparence ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser kirchen selbst eigenen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über dießes demüthig anheim gebende, wie so schlecht auch meine Lebensarth ist, bey dem Abgange des Hauszinses, und anderer eußerst nöthigen consumtionen, ich nothdürfftig leben könne.

Aß hat es Gott gefüget, daß eine Enderung mir unvermuthet zu handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der wohlzusaßenden kirchenmusic ohne verdrießlichkeit anderer ersehe, Wenn bey Ihro HochFürstlichen Durchlaucht zu Sachsen Weymar zu dero Hoffcapell und Cammermusic das entree gnädigst erhalten habe. Wannhero solches Vorhaben meinen Hochgeneigtesten Patronen ich hiermit in gehorsahmen respect habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor dießesmahls vor willen zu nehmen, und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen. Kan ich ferner etwas zu Dero Kirchen Dienst contribuiren, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende lebenslang

HochEdler Herr,

Hochgeneigte Patronen und Herrn,

Deroselben

Mühlhausen.

den 25 Jun:

anno 1708.

dienstgehoorsamster

Joh: Seb: Bach.

Die «Widrigkeit», auf die Bach hier hinweist, mag zum kleinen Teil auf die unerquickliche Pastorenfehde zurückzuführen sein, hauptsächlich aber auf die Schwierigkeit, die «regulierte Kirchenmusik» an der Kirche Divi Blasii durchzusetzen. Darunter ist die regelmäßige Aufführung von Kantaten im Gottesdienst zu verstehen, die er in Mühlhausen nicht erzielen konnte und auf die er

größtes Gewicht legte.²⁴ In Weimar erwartete er mit gutem Grund eine andere Einstellung.

Bachs Gesuch wurde angenommen, wobei es in den Ratsakten²⁵ heißt:

Weil er nicht auffzuhalten, müste mann wohl in seine dimission consentiren, iedoch Ihme bey deren apertur anzudeuten das angefangene werck helfen zum stande zubringen.

Die letzte Bemerkung bezieht sich offenbar auf die Orgelreparatur, und es ist anzunehmen, daß Bach dem Wunsch der Mühlhausener Behörde nachkam. Jedenfalls wurde er 1709 beauftragt, wieder eine Glückwunschnote für die Inauguration des neuen Rates zu schreiben²⁶, was auf freundliche Beziehungen zu der freien Reichsstadt hinweist.

Als er Mühlhausen verließ, war Sebastian wider einmal in der Lage, einen Vetter als Nachfolger zu empfehlen. Der Rat gab seine Zustimmung, bestand aber darauf – wie es auch in Arnstadt geschehen war –, daß der neue Organist ein wesentlich geringeres Gehalt beziehe. Nun kam nach Mühlhausen Johann Friedrich Bach, ein Sohn des großen Johann Christoph von Eisenach, der, in üblicher Weise, die Stellung bis zu seinem Tode im Jahre 1730 innehatte. Solche Beständigkeit war Sebastian nicht möglich, und so sehen wir ihn im Juli 1708 mit hochgespannten Erwartungen das neue Amt in Weimar antreten.

²⁴ Vgl. A. Dürr, «Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs», Leipzig 1951, S. 213.

²⁵ «Bach-Dokumente» II, S. 33.

²⁶ Dies wird durch eine Honorarrechnung über 6 fl. 2 gr. und Reisekostenentschädigung von 3 fl. 1 gr. bezeugt. Das Werk selbst, das wieder gedruckt wurde, ist leider verloren. Vgl. Ernst Brinkmann in «Mühlhäuser Geschichtsblätter», 1932, S. 294; W. Neumann in «Handbuch der Kantaten J. S. Bachs», 3. Aufl. Leipzig 1967, S. 252; «Bach-Dokumente» II, S. 38. Hier wird darauf hingewiesen, daß Bach möglicherweise auch 1710 einen ähnlichen Auftrag erhielt.

III. DER GROSSE ORGANIST

1708–1717

Die räumliche Distanz zwischen Mühlhausen und Weimar beträgt rund sieben Kilometer. In sozialer und finanzieller Hinsicht aber legte Sebastian Bach eine weite Strecke zurück, als er sein Amt in der freien Reichsstadt mit dem an einem Fürstenhof vertauschte und von Mühlhausen nach Weimar zog. Von Anfang an war sein Gehalt wesentlich höher als in Mühlhausen – er erhielt 150 fl. Jahresgehalt, während sein Einkommen bisher 85 fl. sowie Deputate im Werte von 13 fl. betragen hatte – und obgleich die Tätigkeit als Nachfolger der beiden Ahles zweifellos Ansehen verlieh, so war doch das Wirken an dem herzoglichen Hof von Weimar geeignet, den Organisten auf eine höhere soziale Stufe zu versetzen. Dazu kam, daß sein neuer Dienstherr ein tief religiöser, musikliebender Lutheraner war, von dem volles Verständnis für Bachs «Endzweck einer regulierten Kirchenmusik» zu erhoffen war. Opposition seitens anderer religiöser Sekten war nicht zu gewärtigen, da der Herzog, der die Regierung mit eiserner Hand führte, nur die lutherische Orthodoxie in seinem Land duldete.

Später sollte der kleine Hof zu Weimar das Athen Deutschlands werden und ein goldenes Zeitalter der Literatur unter der Führung Goethes und Schillers erleben. Zu jener Zeit übte die Stadt Anziehungskraft auf Männer aus, die in verschiedenen kulturellen Bereichen Hervorragendes leisteten und am Hofe des aufgeklärten Herzogs Carl August Gelegenheit zu bedeutsamem Wirken finden konnten. Doch als Bach in Weimar weilte, war noch wenig von jenem anregenden geistigen Klima zu verspüren, wiewohl der herzogliche Hof schon damals von dem durchschnittlichen deutschen Fürstenhof abwich. Hier war die Religion die Achse, um die sich alles drehte. Herzog Wilhelm Ernst (1662–1728) gab den Ton hierzu in den fünfundvierzig Jahren seiner Regierung an, und alles folgte seinem Beispiel. Die herzoglichen Bediensteten mußten täglich Betstunden besuchen und abwechselnd aus der Bibel vorlesen. Es war nicht ungefährlich, während einer Predigt unaufmerksam zu sein, denn der Herzog hatte die unliebsame Gewohnheit, die Angestellten persönlich um Einzelheiten der Darlegungen des Kaplans zu befragen. Serenissimus war es auch, der festlegte, in welcher Reihenfolge die Angestellten am Altar zum Empfang der

Kommunion zu erscheinen hatten. Er war nicht nur an allen Fragen des religiösen Dogmas leidenschaftlich interessiert, sondern auch bemüht, selbst ein christliches Leben zu führen. So ergab sich in Weimar eine Atmosphäre strenger Einfachheit, die in schroffem Gegensatz zu der an anderen deutschen Höfen damals vorherrschenden Frivolität und Verschwendungssucht stand. Kein Lichtschimmer war im Schloß nach acht Uhr abends im Winter oder neun Uhr im Sommer sichtbar. Festlichkeiten fanden nur selten statt, und sogar die Schauspieltruppe, die der Herzog einige Jahre beschäftigt hatte, wurde vor Bachs Ankunft entlassen. Herzog Wilhelm Ernst war sparsam in seiner Hofhaltung, doch bestand er darauf, jeden Tag frische Blumen im Schloß zu sehen, und um dies zu ermöglichen, ließ er den Bärenzwinger, in dem seine Vorfahren wilde Tiere gehalten hatten, in einen schönen Garten umbauen. Während für Unterhaltung nur ein kleiner Betrag ausgesetzt war, flossen wohlthätigen und kulturfördernden Institutionen bedeutende Spenden zu. Der Herzog zeigte sich hierbei als ein Vorläufer der aufgeklärten Herrscher, die Deutschland und Österreich fünfzig Jahre später hervorbringen sollten. Andererseits aber war er von seiner absoluten Macht durchdrungen und sah eine unüberbrückbare Kluft zwischen seiner erhabenen Person und den Untertanen. Seiner ganzen Natur nach war er ein Despot, der sich jedoch bedeutsame Ziele setzte.

Auf dem Gebiete der Musik schien ein harmonisches Zusammenwirken zwischen dem Herzog und seinem neuen Organisten durchaus möglich, da sie in mancher Hinsicht ähnliche Ansichten hegten. Bald lernte Wilhelm Ernst Bachs Gaben schätzen und ihm in musikalischen Fragen zu vertrauen. Obwohl die Orgel der Schloßkirche erst 1708 von dem Orgelbauer Weishaupt abgeliefert worden war, gelang es Bach, den Herzog dazu zu bewegen, Reparaturen an dem Instrument vornehmen zu lassen. Erst wurde ein Glockenspiel, wie es der Organist in Mühlhausen vorgesehen hatte, eingeführt, und später kam es zu einem völligen Umbau, den Heinrich Nikolaus Trebs zwischen 1712 und 1714 ausführte, nachdem Reparaturen an der Kuppel und Decke des Baues vorgenommen worden waren. Wiewohl das Instrument, das Bach zu verwenden hatte, anfänglich nicht seinen Wünschen entsprach, entwickelte sich seine Kunst als Organist zu überragender Meisterschaft. Der Nekrolog bemerkt denn auch: «Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben, zu versuchen.» So verbreitete sich Bachs Ruf als Orgelvirtuose mehr und mehr, und Legenden über seine einzigartige Kunst begannen sich zu bilden. Man erzählte etwa, daß er eine fremde Dorfkirche besucht und dem armseligen Instrument so gewaltige Töne entlockt habe, daß der Dorfforganist flüsterte: «Dies kann nur der Teufel oder Bach in Person sein.» Auch in zeitgenössischen Berichten spiegelt

sich das Staunen und die Bewunderung für Bachs überwältigende Virtuosität. Wenn diese auch einer etwas späteren Zeit angehören, so läßt sich doch annehmen, daß Bachs Leistungen in Weimar, wo er sich ganz besonders auf die Orgel konzentrierte, von gleicher Eindruckskraft waren. Der Kantor Martin Heinrich Fuhrmann berichtet etwa in einem 1729 erschienenen Traktat:¹

... Worauf ich das Glück hatte, den weltberühmten Herrn Bachen zu hören. Ich meinte, der Italiänische Frescobaldi hätte alle Clavir-Kunst allein gefressen, und Carissimi wäre ein allertheuerster und allerliebster Organist; Allein wenn man die 2 Italiäner in eine Wagschale zusammen mit ihrer Kunst, und den Teutschen Bachen in die andere setzen solte, so würde dieser sehr praeponderiren, und die andere 2 in die Luft marchiren.

Ein Rektor in Minden namens Konstantin Bellermann beschreibt Bachs Kunst, auf den Pedalen zu spielen. Er berichtet, daß Bachs Spiel während eines Besuches in Kassel den Erbprinzen veranlaßte, dem Virtuosen auf der Stelle einen kostbaren Ring zu überreichen, und bemerkt²:

Seine Füße flogen über die Pedale, als ob sie Schwingen hätten; donnergleich brausten die mächtigen Klänge durch die Kirche ... Nun bedenkt, wenn seine Füße ihm schon solch ein fürstliches Geschenk eintrugen, welche Gabe hätte der Prinz ihm anbieten müssen, um seine Hände würdig zu beloben?

Wozu wir noch hinzufügen könnten: und wie war der Komponist der Werke zu beloben, die der Virtuose so bewunderungswürdig vortrug? Denn gleichzeitig mit dem Orgelspiel erklimmte Bach in der Orgelkomposition den Gipfel souveräner Meisterschaft, und die Mehrzahl seiner bedeutenden Orgelwerke wurde in Weimar komponiert oder wenigstens in Angriff genommen. Die tief religiöse Atmosphäre in der kleinen Residenz wirkte sich segensreich aus, und es ist begreiflich, daß er gerade hier Werke schrieb, die später Goethe zu dem Ausspruch veranlaßten, er habe von ihnen den Eindruck, «als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung möchte zugetragen haben». Und der Dichterkönig fügte hinzu: «So bewegte sich auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.»³

Sebastian Bachs Zeitgenossen aber waren meist nicht in der Lage, seine

¹ «Bach-Dokumente» II, S. 197.

² Vgl. C. S. Terry, «Johann Sebastian Bach», übertragen von Alice Klengel, Leipzig (1929), S. 97. Der in lateinischer Sprache abgefaßte Bericht bezieht sich wohl auf Bachs Reise nach Kassel im Jahre 1732.

³ Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von F. W. Riemer, Berlin, 1833–34, IV, S. 337 f.

schöpferischen Leistungen richtig einzuschätzen. Obwohl Berufsmusiker nicht umhin konnten, seiner tiefgründigen Kenntnis der Kompositionswissenschaft Respekt entgegenzubringen, war doch die Mehrzahl der Musikfreunde von der Virtuosität, die er als ausübender Künstler zeigte, so beeindruckt, daß die Größe seiner Kompositionen dabei übersehen wurde. Sebastians eigene Einstellung zu dieser Frage ist uns nicht bekannt. Was er selbst über seine Kunst gesagt haben soll, bietet keinerlei Schlüssel. Machte man ihm über sein Orgelspiel Komplimente, so sagte er, daß nichts daran sei; man habe einfach die richtigen Noten zur rechten Zeit zu treffen und das Instrument spiele sich von selbst. Forkel berichtet:⁴

Wenn er bisweilen gefragt wurde, wie er es denn angefangen habe, der Kunst in einem so hohen Grade mächtig zu werden, antwortete er gewöhnlich: «Ich habe fleißig seyn müssen; wer ebenso fleißig ist, der wird es ebenso weit bringen können.»

Äußerungen dieser Art mögen der rationalistischen Einstellung der Zeit und auch einer angeborenen Reserve entsprungen sein, andererseits wohl der Verachtung für Leute, die Fragen stellten, welche sich nicht beantworten ließen.

Auch in einer anderen Hinsicht war Sebastians Wirken an der Orgel höchst bedeutsam. Man begann bald, ihn als einen der verlässlichsten Fachleute für die Konstruktion des Instrumentes anzusehen und ihn einzuladen, neu errichtete oder umgebaute Orgeln einer genauen Prüfung zu unterziehen. Forkel schreibt hierüber:⁵

Seine Orgelproben waren . . . sehr streng, aber immer gerecht. Da er den Orgelbau so vollkommen verstand, so konnte er in keiner Sache dabey irre geführt werden. Das erste, was er bey einer Orgeluntersuchung that, war, daß er alle klingenden Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: «er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe». Sodann ging er an die Untersuchung einzelner Theile . . . Nach geendigter Probe, besonders wenn das Werk darnach beschaffen war und seynen Beyfall hatte, machte er gewöhnlich noch einige Zeit für sich und die Anwesenden von . . . [seinen] Orgelkünsten Gebrauch und zeigte dadurch jedes Mahl aufs neue, daß er wirklich der Fürst aller Clavier- und Orgelspieler sei, wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lohenstein in einer Dedication einst genannt hat . . . Er wählte sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununter-

⁴ a.a.O. S. 61.

⁵ a.a.O. S. 36.

brochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder auch, nach Beschaffenheit desselben, zwey andere beygemischt wurden.

Bachs souveräne Meisterschaft im Improvisieren beziehungsweise Planen von Fugen geht auch aus einem Brief Philipp Emanuel Bachs an Forkel⁶ hervor, worin der Sohn über den Vater berichtet:

Bey Anhörung einer starck besetzten u. vielstimmigen Fuge, wuste er bald, nach dem ersten Eintritten der Thematum, vorher zu sagen, was für contrapunctische Künste möglich anzubringen wären u. was der Componist auch von Rechtswegen anbringen müste, u. bey solcher Gelegenheit, weil ich bey ihm stand, u. er seine Vermuthung gegen mich geäußert hatte, freute er sich und stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen.

Die Zufriedenheit des Fürsten mit den Leistungen seines Hoforganisten zeigte sich in der Verbesserung der Bezüge. Während Bachs Jahresgehalt 1709 und 1710 158 fl. 15 gr. betragen hatte, stieg es 1713 auf 229 fl. 1714 aber trat auch in anderer Hinsicht eine Verbesserung in Bachs Amt ein. Dies hatte zweifellos mit seinen Verhandlungen über eine Anstellung in Halle zu tun. Im Jahre 1713 stattete er dem Geburtsort Händels einen Besuch ab und zeigte sich von den Plänen für den Neubau der großen Liebfrauenkirchenorgel in Halle stark beeindruckt. Auf einem so hervorragenden Instrument (mit dreiundsechzig Registern!) zu spielen, erschien höchst verlockend, und da die Organistenstelle seit dem Tode von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachau, am 14. August 1712, noch nicht besetzt worden war, reichte Bach seine Bewerbung ein. Die Halle-schen Stadtväter brachten dem Gesuch lebhaftes Interesse entgegen und baten den Künstler, nicht nur das übliche Probespiel abzuhalten, sondern auch eine Kantate eigener Komposition vorzuführen. Dies geschah, die Gemeinde war aufs tiefste beeindruckt, und kaum war Bach nach Weimar zurückgekehrt, als ihm ein Vertrag aus Halle zur Unterschrift zugeing.⁷ Die Bedingungen waren

⁶ Vgl. «Bach-Urkunden» a.a.O.

⁷ Ein Paragraph des Vertrages legt fest, daß der Organist Choral-Gesänge ... langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen ... das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, daß die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones sezen, darinn andächtig singen ... möge. Dies beweist, daß die Arnstädter Beschwerde gegen die zu komplizierte Beglei-

jedoch nicht wirklich zufriedenstellend. Das Jahresgehalt in Halle betrug 196 fl. (wozu noch Akzidenzen für Hochzeiten und dergleichen hinzukamen), während Bach in Weimar 229 fl. erhielt. Der Organist antwortete daher mit einem ausweichenden Brief und erbat bessere Bedingungen, die er im Hinblick auf frühere Erfahrungen – er hatte auch in Weimar von allem Anfang an 20 fl. mehr als sein Vorgänger Effler erhalten! – zu erzielen hoffte. Halle aber zeigte sich unerschütterlich, und während Bach noch versuchte, mit sich selbst ins Reine zu kommen, ob die künstlerischen Vorteile eines Wirkens an der Liebfrauenkirche den finanziellen Verlust gerechtfertigt erscheinen ließen, griff sein Herzog ein, indem er den Weimarer Vertrag verbesserte und so den Künstler jedes weiteren Zweifels enthob. Am Anfang war Bach als Hoforganist und Kammermusikus (Violinist) in der herzoglichen Kapelle angestellt worden. Eine zeitgenössische Chronik berichtet, daß zuweilen sechzehn in Heyducken-Habit gekleidete Musikanten dem Herzog aufspielten, und so müssen wir uns auch Sebastian Bach in farbenfreudiger Tracht am Geigenpult sitzend vorstellen. Dem Namen nach war Johann Samuel Drese Dirigent der Gruppe, doch machten Unpäßlichkeiten und Altersschwäche es ihm unmöglich, das Amt tatsächlich auszuüben. Schon seit längerer Zeit ruhte es in den Händen von Stellvertretern, deren letzter, Dreses Sohn Johann Wilhelm, auf herzogliche Kosten in Italien ausgebildet worden war und den Rang eines Vizekapellmeisters innehatte. Obwohl der Herzog in Anerkennung der treuen Dienste des alten Kapellmeisters die Familie Drese nach Tunlichkeit unterstützte, war er sich doch darüber klar, daß es angezeigt sei, einen Teil der Obliegenheiten des Dirigenten seinem jungen Organisten zu übertragen. Daher entschloß er sich, als Bach den Ruf nach Halle erhielt, folgenden Erlaß zu geben:⁸

2. Martij, haben des regierenden Herzogs Hochfl.Dhl. dem bisherigen Hof-Organisten Bachen, uf sein unterthstes Ansuchen, das praedicat eines Concert-Meisters mit angezeigtem Rang nach dem Vice-Capellmeister Dreßen, gndst conferiret, dargegen Er Monatlich neue Stücke ufführen, und zu solchen proben die Capell Musici uf sein Verlangen zu erscheinen schuldig v. gehalten seyn sollen.

Das Jahresgehalt wurde nun auf 268 fl. erhöht. Die «neuen Stücke», die der Konzertmeister jeden Monat vorführen sollte, waren Kantaten, während die Komposition weltlicher Werke dem jungen Drese vorbehalten blieb.⁹

tung seitens des jungen Sebastian Bach die allgemein bestehende Auffassung spiegelte. Vgl. F. Chrysander, «Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle» in «Jahrbücher für Musikal. Wissenschaft» II, 1867, S. 242–44.

⁸ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 53.

⁹ Vgl. Jauernig in «Bach in Thüringen», S. 104.

So bot sich Bach nun Gelegenheit für die erstrebte regulierte Kirchenmusik und auch für das Zusammenwirken mit Sängern und Instrumentalisten. Die Proben sowie die Aufführungen fanden in der barocken Hofkapelle¹⁰ statt, deren Name mit Hinblick auf die hier erklingende Musik durchaus angemessen war; sie hieß nämlich die ›Himmelsburg‹ (ursprünglich der ›Weg zur Himmelsburg‹ wegen der kleinen Pyramide, die sich vom Altar gegen die Decke erhob und himmelwärts fliegende Cherubim darstellte). Diesmal hatte Bach, der seine Gruppe vom Geigenpult aus leitete, keine Schwierigkeiten mit den Ausübenden. Zwölf bis vierzehn wohlausgebildete Sänger standen zu seiner Verfügung, darunter der ausgezeichnete Altist Christian Gerhard Bernhardi, für den er mancherlei schwierige Solopartien schrieb.¹¹ Die neuen Obliegenheiten brachten dem Konzertmeister große Befriedigung, und mehrere bedeutende Kantaten, für die unter anderen der Konsistorialsekretär Salomo Franck die Texte zur Verfügung stellte, entstanden in Weimar.

Große Enttäuschung herrschte in Halle, als Bach endgültig ablehnte, und der Kirchenvorsteher August Becker ging so weit anzudeuten, der Organist habe die Verhandlungen nur angebahnt, um bessere Bedingungen in Weimar zu erzielen. Hierauf antwortete Bach am 19. März 1714 mit dem folgenden energischen Brief¹², dessen gewandtere Ausdrucksweise im Vergleich mit dem Mühlhäuser Dokument das Heranreifen des Schreibers bezeugt:

*HochEdler, Vest- und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr.*

Daß das Hochlöbliche Kirchen Collegium meine Abschlagung der ambirten !: wie Sie meinen:! Organisten Stelle befremdet, befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget. Sie meinen ich habe üm die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewust. So viel weiß ich wohl, daß ich mich gemeldet, und das hochlöbliche Collegium bey mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich willens wiederum fortzureisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl u. höfliches anhalten mich nicht genöthiget, das bewuste Stücke zu componiren u. aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren daß mann an einen Ohrt gehen solte, wo mann sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biß 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gänzlichen

¹⁰ Die Kapelle fiel mit dem Schloß 1774 einer Feuersbrunst zum Opfer, und Neubauten wurden auf Grund von Goethes Plänen errichtet.

¹¹ Vgl. Kantaten BWV 132, 161, 185.

¹² Vgl. Chrysander a.a.O. S. 237.

Meinung, mann könne seine gage an einem Ohrte, da mann die accidentia zur Besoldung rechnen muß, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einiger maßen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schließen als ob ich solche tour dem hochlöblichen Collegio gespielet hätte, um dadurch meinen Gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da Derselbe ohne dem schon so viel Gnade vor meine Dienste u. Kunst hat, daß meine Besoldung zu vergrößern ich nicht erstlich nach Halle reisen darff. Bedaure also, daß des hochlöblichen Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiß abgelauffen, und setze noch dieses hinzu; wenn ich auch in Halle eben so starcke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich denn nicht gehalten die ersteren Dienste denen anderen vorzuziehen? Sie können als ein Rechts-Verständiger am Besten darvon judiciren, und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöblichen Collegio hinterbringen, ich verharre davor

*Eu. HochEdlen
gehorsamer*

Weimar. den 19. Mertz
1714.

Joh: Seb: Bach.
Concertmeister u.
Hofforg.

Diese Argumente müssen Eindruck gemacht haben. Als zwei Jahre später der große Orgelbau vollendet war, lud man Bach ein, die Prüfung zusammen mit zwei anderen Sachverständigen – Johann Kuhnau und Christian Friedrich Rolle – vorzunehmen. Der Künstler nahm mit Freude an und verbrachte einige sehr angenehme Tage in Halle. Es interessierte ihn natürlich, die neue Orgel kennenzulernen, und überdies freute es ihn, mit dem hochangesehenen Thomaskantor Johann Kuhnau (dem er sieben Jahre später im Amt nachfolgen sollte) zusammenzuwirken. Die Halleschen Behörden zeigten sich andererseits bemüht, die drei Organisten aufs gastfreundlichste aufzunehmen. An Bedienung, Fuhrwerk und Verpflegung wurde keineswegs gespart, und das Menü des abschließenden Banketts gewährt Einblick in die für die Gäste veranstalteten Festlichkeiten. Es lautete:¹³

- 1 Stück Bäffallemote [*Boeuf à la mode*]
Hechte mit einer Sartelle beu.
- 1 gereuchert Schinken.
- 1 Aschette mit Erbsissen.

¹³ Vgl. Max Seiffert, 'Joh. Seb. Bach in Halle', SIM, 1905.

- 1 *Aschette mit Erteffen.*
- 2 *Aschetten mit Spenadt und Zerzigen.*
- 1 *gebraten Schöpseviertel.*
- Gesodtner Kerbisse.*
- Spritzkuchen.*
- Eingemachte Zitronenschalle.*
- Eingemachte Kirschen.*
- Warmer Spargel Saladt.*
- Kopf Saladt.*
- Rettisgen.*
- Frische Butter.*
- Kellberbraten.*

Die Getränke werden nicht besonders angeführt, doch haben wir guten Grund anzunehmen, daß die Ehrengäste auch in dieser Hinsicht reichlich bedacht wurden.¹⁴

Auch abgesehen von solchen einmaligen Ereignissen war das Leben am kleinen Hof erfreulich. Im Bachschen Heim herrschte Glück, und Kinder stellten sich regelmäßig ein, darunter drei Söhne – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Gottfried Bernhard –, die bedeutendes musikalisches Talent an den Tag legen sollten. Es ist bemerkenswert, daß unter den fünfzehn Paten, die bei den Bachschen Taufen fungierten, dreizehn nicht in Weimar wohnten. Anscheinend war der Vater so sehr durch künstlerische Tätigkeit in Anspruch genommen, daß er nicht Gelegenheit fand, in Weimar viele Freunde zu gewinnen, und es vorzog, zu den Taufen Verwandte und alte Bekannte, die nicht allzu weit entfernt wohnten, einzuladen.

Mit einem Kollegen aber unterhielt Bach in Weimar herzliche Beziehungen; es war dies der Stadtorganist Johann Gottfried Walther (1684–1748), ein Schüler von Sebastians Vetter Johann Bernhard Bach und ihm von der Lämmerhirschen Seite her verwandt. Walther hatte seine Kindheit im Hause zu den ›Drei Rosen‹ in Erfurt verbracht, in dem Bachs Mutter das Licht der Welt erblickte; er war wie Sebastian ein junger Ehemann, und als sein erster Sohn geboren wurde, fungierte Bach als Taufpate. Der Stadtorganist war ein Meister auf seinem Instrument und ein fruchtbarer Komponist, der besonders auf dem Gebiete der Orgelkomposition Bemerkenswertes leistete. Bach fand in ihm

¹⁴ In Bachs Spesenverrechnungen spielte der Wein gewöhnlich eine beträchtliche Rolle. Als er z. B. 1724 nach Gera reiste, um die neue Orgel der Johanniskirche zu überprüfen, erhielt er ein Honorar von 30 rthl., sowie 10 rthl. für die Fahrt, 17 rthl. 8 gr. 8 pf. für Essen und 7 rthl. 8 gr. für Wein. Vgl. ›Bach-Dokumente‹ II, S. 143.

einen geistesverwandten Künstler, von dem manches zu lernen war. Ein besonderes Bindeglied war das Interesse an italienischer Musik, das beide empfanden; sie wetteiferten in der Bearbeitung italienischer Konzerte für Tasteninstrumente. Walthers Bericht zufolge überließ ihm der Freund nicht weniger als zweihundert Kompositionen, teilweise Bachs eigene Werke, teilweise Kompositionen Böhms oder Buxtehudes. Freundschaftliche Beziehungen bestanden auch zu Johann Mathias Gesner, dem Konrektor des Weimarer Gymnasiums, einem der aufrichtigsten Verehrer Bachscher Kunst. Außerdem wurde der Kontakt mit Verwandten und Musikern an den benachbarten Höfen aufrechterhalten. In Eisenach wirkte Johann Bernhard Bach, und von 1708 bis 1712 der berühmte, außerordentlich produktive Georg Philipp Telemann (1681–1767), der nach seiner Übersiedlung nach Frankfurt sich als Taufpate bei Sebastians zweitem Sohn einstellte.

Begabte Schüler trugen auch zur Bereicherung des Lebens bei. Hier sind die tüchtigen Organisten Johann Martin Schubart und Johann Caspar Vogler zu nennen, ferner Johann Tobias Krebs, selbst ein Kantor, der sieben Jahre hindurch regelmäßig von dem Dorfe Buttstädt nach Weimar wanderte, um Unterricht bei Bach und Walther zu empfangen. Auch übernahm Bach, der alten Familientradition folgend, die Ausbildung junger Verwandter, darunter eines Sohnes seines ältesten Bruders und Lehrers Johann Christoph aus Ohrdruf. Die vier Kinder, die verschiedenen Schüler und die Schwester seiner Frau, die bei ihnen wohnte, gaben Sebastians Heim, wie Emanuel Bach erklärte¹⁵, das Gepräge eines Taubenhauses, so lebendig ging es darin zu.

Auch erlauchte Schüler stellten sich ein. Der Fürst, für den Bach 1703 bei seinem ersten kurzen Dienst in Weimar tätig war, starb 1707, doch hinterließ er zwei Söhne, an denen der Meister lebhaften Anteil nahm. Der jüngere, Johann Ernst, hatte ausgesprochene musikalische Begabung, und Violinkonzerte aus seiner Feder wurden von Bach für Tasteninstrumente bearbeitet. (Diese im italienischen Stil gehaltenen und recht wertvollen Kompositionen wurden lange als Schöpfungen Vivaldis angesehen.) Johann Ernsts eigentlicher Lehrer war Walther, doch bestand zweifellos auch eine starke künstlerische Beziehung zu Bach, der tief erschüttert gewesen sein muß, als ein tragisches Geschick den begabten Jüngling 1715 im Alter von neunzehn Jahren dahinraffte.

Johann Ernsts älterer Bruder, Prinz Ernst August, seit 1709 Mitregent, interessierte sich gleichfalls für Musik und nahm Klavierunterricht bei Bach. Dieser Prinz hatte eine recht seltsame Natur; in manchen zeitgenössischen Berichten wird er als sehr exzentrisch geschildert, und er beging zuweilen Handlungen,

¹⁵ Vgl. seinen Brief an Forkel v. 13. Januar 1775, a.a.O.

die kaum als normal anzusehen waren. In seinen Anschauungen über Regierung war er noch altmodischer als sein Onkel, und als er später den Thron bestieg, ließ er bekannt machen, daß jeder Untertan, der sich unterstehe zu «raisonnieren», eine Gefängnisstrafe von sechs Monaten zu gewärtigen habe. Als Bach in Weimar wirkte, hatten jedoch die Ansichten des Fürsten noch nicht so extreme Formen angenommen, und der Organist liebte es, sich im «roten Schloß» Ernst Augusts aufzuhalten und an den dort häufig veranstalteten Musikaufführungen teilzunehmen.¹⁶ Wie Forkel hervorhebt, war Prinz Ernst August dem Organisten «mit herzlicher Liebe zugethan», und er scheint ihn auch seinerseits honoriert zu haben.¹⁷ Diese Beziehung sollte nachteilige Folgen für den Künstler haben. Zwischen dem regierenden Fürsten und dessen Neffen und Thronfolger herrschte ein äußerst gespanntes Verhältnis. Nach den Statuten des Fürstentums Sachsen-Weimar lag die ganze ausübende Macht in der Hand des ältesten Prinzen, während die jüngeren Verwandten eine beratende Rolle ausüben sollten. Eine so unklare Scheidung der Machtsphären konnte leicht zu Familienzwisten führen, und während Sebastian Bachs Aufenthalt in Weimar nahmen diese denn auch ganz ungewöhnliche Ausmaße an. Der regierende Herr war ein Autokrat, der keineswegs von seinem Neffen Ratschläge zu erhalten wünschte. Ernst August aber bestand darauf, seinen Ansichten Ausdruck zu verleihen, und so waren Reibungen und Spannungen unvermeidlich. Es ist bezeichnend, daß Herzog Wilhelm Ernst bei der Wahl eines neuen Generalsuperintendenten betonte, dieser müsse imstande sein, die «Hof-difficultates» zu überwinden.¹⁸ Scheinbar gelang dies jedoch nicht. Für die Hofbeamten ergaben sich Schwierigkeiten mannigfacher Art, und es erforderte viel Takt und Geschick, um nicht in die Fehde zwischen den beiden Fürsten verwickelt

¹⁶ Jauernig a.a.O., S. 93 ff., weist auf Posten in den «Particulier Cammerrechnungen der Fürstl. Sächs. Jüngeren Linie» hin, die beträchtliche Ausgaben für Kopiaturn von Noten und Ankauf von Instrumenten aufweisen. Es wurde etwa zum Preise von 41 fl. 3 gr. ein «Lautenwerk» – ein Cembalo mit Darmsaiten und einem lautenartigen Ton – von Johann Nikolaus Bach in Jena erworben, der als Verfertiger solcher Instrumente großes Ansehen genoß. Um 1740 ließ Sebastian selbst ein Instrument dieser Art in Leipzig bauen. Es war ein «Lautenclavicymbel», das sowohl mit Darm- wie mit Metallsaiten ausgestattet war und Töne hervorbrachte, die an eine Theorbe oder eine Laute erinnerten. (Vgl. J. Adlung, «Musica mechanica», Berlin 1768, II, S. 139.)

¹⁷ Im Staatsarchiv Weimar findet sich ein Beleg über drei Zahlungen an Bach für Instandhaltung von Clavicymbeln für Prinz Johann Ernst und Prinz Ernst August («Bach-Dokumente» II, S. 41). Bach erhielt auch Lieferungen von Holz als Honorar für die Unterweisung von A.F.W. von Jagemann, Page des Herzogs Ernst August (a.a.O. II, S. 44).

¹⁸ Vgl. Jauernig, a.a.O., S. 100.

zu werden. Besonders die Hofmusiker waren übel dran, da Wilhelm Ernst ihnen bei Strafe von zehn Talern verbot, im Schloß seines Neffen zu musizieren. Diese Bestimmung war durchaus unangebracht, da die Musiker zu den «gemeinschaftlichen Dienern» zählten, deren Gehalt aus dem Vermögen des Gesamthauses bestritten wurde. Bach, der von Natur aus nicht zu Kompromissen neigte, war keineswegs bereit, seine Tätigkeit für den jüngeren Fürsten aufzugeben. So führte er bei einer Festlichkeit am Hofe Ernst Augusts eine Kantate auf, wobei Musiker von dem nahe gelegenen Herzogtum Weißenfels herangezogen wurden, und überreichte dem Fürsten zusammen mit anderen Hofbeamten – darunter dem Konsistorialsekretär Salomo Franck – ein in grünen Taft gebundenes Huldigungsgedicht. Als Belohnung für diese «Carmina» erhielten sie 45 fl. 15 gr.¹⁹ Dies mußte den Zorn des herrschenden Fürsten erregen und ihn gegen seinen Konzertmeister einnehmen. Bald ergab sich eine Gelegenheit, dies zum Ausdruck zu bringen.

Im Dezember 1716 starb der alte Drese, und nun wäre es durchaus am Platz gewesen, Sebastian Bach zu seinem Nachfolger zu ernennen, da er in den letzten beiden Jahren ohnehin die Mehrzahl der Obliegenheiten des Kapellmeisters übernommen hatte. Von Bach wurde dies wohl als selbstverständlich angesehen, doch der Fürst bemühte sich zunächst, Telemann zu gewinnen, und als dies sich als unmöglich erwies, entschied er sich für den bisherigen Vizekapellmeister, Johann Wilhelm Drese. Obwohl die offizielle Ernennung erst Ende 1717 erfolgte, war sich Bach über das Vorgehen des Fürsten im klaren. Dies bedeutete eine schwere Enttäuschung für ihn, und die Arbeit in Weimar büßte nun allen Reiz ein. Es ist interessant, daß nach dem Tode des alten Drese sich kein Hinweis auf eine von dem Konzertmeister komponierte Kantate findet. Sogar als die Zweihundertjahrfeier der Reformation in großem Stil begangen wurde, brach Bach, der glühende Anhänger Luthers, nicht sein Schweigen. Es ist möglich, daß Wilhelm Ernst von dem neuen Kapellmeister die Komposition weiterer Kantaten erwartete, doch erscheint es auch denkbar, daß der starrsinnige Konzertmeister aufhörte, für den Fürsten zu komponieren, um seiner Erbitterung Ausdruck zu verleihen.

Jedenfalls begann Sebastian Bach nach neunjähriger Tätigkeit in Weimar einen neuerlichen Wechsel ins Auge zu fassen. Die angenehmen Beziehungen zu dem jüngeren Fürsten, die seine Ernennung zum Kapellmeister vereitelt haben mochten, trugen nun Früchte. Ernst August hatte 1716 eine Schwester des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen geheiratet, eines jungen Herrschers über ein Miniaturfürstentum, das durch Unterteilung des ohnehin kleinen Herzog-

¹⁹ Vgl. Jauernig, a.a.O., S. 100. Die Zahlung erfolgte am 4. April 1716.

tums von Anhalt ins Leben gerufen worden war. Bach stand bei der Prinzessin in hohem Ansehen, und so mochte es sich ergeben haben, daß auch ihr Bruder von ihm hörte. Am 23. Februar 1716 hatte der Fürst überdies Gelegenheit, bei der Geburtstagsfeier des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels Bachs Jagd-Kantate (BWV 208) zu hören. Sein Dirigent sollte im August 1717 in den Ruhestand treten, und der Prinz entschloß sich, die Stellung des Kapellmeisters zu äußerst günstigen Bedingungen Sebastian Bach anzubieten. Die Art der Arbeit stand in diametralem Gegensatz zu Bachs Pflichten in Weimar. Orgelspiel oder Komposition geistlicher Musik wurde von ihm nicht erwartet, denn der Köthener Hof war bereits 1596 zur reformierten (kalvinistischen) Kirche übergetreten und duldete im regulären Gottesdienst nur die einfachste Art von Psalmkompositionen. Andererseits war der Fürst an instrumentaler Musik außerordentlich interessiert, und auf diesem Gebiet sollte sein Kapellmeister hauptsächlich tätig sein. Die Annahme der Stellung in Köthen bedeutete daher einen Bruch mit fast allem, was Bach bisher erstrebt hatte. Doch gerade das Neuartige der Pflichten übte einen mächtigen Anreiz auf den zweiunddreißjährigen Künstler aus. Daß er hierbei von dem für ihn früher so wichtigen «Endzweck einer regulierten Kirchenmusik» abwich, schien von nicht zu großer Bedeutung. An diesem Punkt in seinem Leben offenbart sich bereits der weite Horizont seiner künstlerischen Persönlichkeit. Trotz der überragenden Bedeutung, die die Religion für sein Leben und Schaffen hatte, war Bach doch keineswegs gewillt, sich nur auf dem Gebiete der Kirchenmusik schöpferisch zu betätigen. Er hatte in den letzten Jahren als Organist und Komponist von geistlichen Werken Großes geleistet und sich (wie aus einer Bemerkung Matthesons²⁰ hervorgeht) auch außerhalb Thüringens einen Namen gemacht. Nun aber drängte es ihn, einen anderen Weg einzuschlagen, dies um so mehr, als er in Weimar mit italienischer Instrumentalmusik vertraut geworden war und sich verlockt fühlte, auf diesem Gebiet mehr zu arbeiten. So nahm er 1717 die Berufung nach Köthen an, wobei er sich bewußt war, daß er die in dem kleinen Fürstentum vorherrschenden religiösen Anschauungen nicht teilen konnte. Der schaffende Künstler siegte hier über den orthodoxen Lutheraner. Natürlich waren auch praktische Erwägungen im Spiel; die günstigen finanziellen Bedin-

²⁰ Mattheson schrieb 1719 in seiner «Exemplarischen Organisten-Probe»: *Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar / Hrn. Joh. Sebastian Bach / Sachen gesehen / so wohl vor die Kirche als vor die Faust / die gewiß so beschaffen sind / daß man den Mann hoch aestimiren muß.* Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 65. Obwohl Mattheson Bach dreimal (1717, 1719, 1731) aufforderte, ihm Material für seine «Musikalische Ehren-Pforte» zukommen zu lassen, entsprach Bach diesem Wunsch nicht, und sein Name erschien daher nicht in dem 1740 veröffentlichten Werk.

gungen in Köthen waren für einen Mann mit einer heranwachsenden Familie keineswegs bedeutungslos. Doch ist anzunehmen, daß diese nicht ausschlaggebend waren. Hätte Bach den Wunsch gehegt, in der früheren Richtung fortzufahren und seine Kräfte in erster Linie in den Dienst der lutherischen Kirche zu stellen, so hätte sich für einen Organisten von so blendendem Können wohl eine entsprechende Stellung außerhalb Weimars gefunden. Zu diesem Zeitpunkt aber wich Bach einem solchen Pflichtenkreis aus, wie auch später jeder Wechsel in der schöpferischen Betätigung einem inneren Bedürfnis entsprang.

Vom 1. August 1717 an empfing er sein Gehalt vom Köthener Hof, obwohl er noch nicht aus Weimarischen Diensten entlassen worden war; außerdem zahlte ihm Fürst Leopold fünfzig Taler als Beitrag zu den Übersiedlungskosten, und es scheint, daß Bach seine Familie in Köthen unterbrachte, bevor er noch seine Angelegenheiten in Weimar geordnet hatte.

Ende September reiste er nach Dresden, wo damals der berühmte französische Organist und Klavierspieler Louis Marchand außerordentliche Erfolge zu verzeichnen hatte. Bach, der Marchands Werke kannte und schätzte, wollte sich natürlich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, den Künstler spielen zu hören und kennenzulernen. Es lockte ihn auch, seine Kunst mit der des Franzosen zu messen. So berichtet denn der Nekrolog: «Bach lud hierauf den Marchand durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreite ein.» Marchand scheint angenommen zu haben. Wettstreite solcher Art ware im 18. Jahrhundert ungemein beliebt, und in Dresden war man bei Hof sehr begierig, dem interessanten Schauspiel beizuwohnen. Doch als sich Bach vor der erlauchten Hörerschaft einfand, war sein Gegner nicht zu sehen. Nach langem Warten sandte man zu dem französischen Virtuosen; der Bote erfuhr jedoch, Marchand habe am gleichen Morgen heimlich Dresden verlassen, wodurch er eindeutig die Überlegenheit des Rivalen zugestanden hatte. Die Enttäuschung, die die Gäste zunächst über diese Wendung der Dinge empfunden haben mögen, verwandelte sich bald in Begeisterung über die unnachahmliche Kunst des deutschen Meisters, der sich nun vor ihnen hören ließ.

In seinem Selbstgefühl gestärkt durch den Dresdner Erfolg begab sich Bach nach Weimar, um die kleine Formalität zu erfüllen, die seiner Ansicht nach nötig war, um aus den fürstlichen Diensten entlassen zu werden. Bei seinen früheren Stellungen hatten sich diesbezüglich keine Schwierigkeiten ergeben, und Bach nahm an, daß auch in Weimar alles glatt gehen würde, um so mehr als sein Schüler Johann Martin Schubart, der ihn gelegentlich auf der Orgelbank vertreten hatte, alle Qualifikationen besaß, um das Amt zufriedenstellend

auszufüllen. Die Obliegenheiten des Kapellmeisters waren dem jungen Drese zugefallen, und ein Konzertmeister wurde nicht mehr benötigt. Argumente dieser Art machten jedoch auf Fürst Wilhelm Ernst ebensowenig Eindruck wie die Tatsache, daß Bach in Köthen ein weit höheres Gehalt geboten wurde. Er wußte, daß es ihm zur Ehre gereichte, einen angesehenen Organisten wie Bach zu seinen Angestellten zu zählen, und hatte keine Lust, ihn zu verlieren. Besonders aber mußte es ihn ärgern, Bach nach Köthen gehen zu lassen, dessen Herrscher als Schwager Ernst Augusts dem feindlichen Lager angehörte. Er beschloß daher, des Organisten Ansuchen abschlägig zu bescheiden und war überzeugt, daß Bach sich mit der Sachlage abfinden würde. Hierbei verkannte er aber die Natur des Künstlers, der keineswegs bereit war, sich den Wünschen des Fürsten zu fügen. Die Einzelheiten der sich nun anschließenden dramatischen Geschehnisse sind nicht bekannt. Sie lassen sich jedoch teilweise rekonstruieren aus den erhaltenen Aufzeichnungen des Hofsekretärs Theodor Benedikt Bormann. Dort heißt es²¹:

eod.d.6.Nov., ist der bisherige Concert-Meister v.Hof-Organist, Bach, wegen seiner Halbstarrigen Bezeügung v. zu erzwingenden dimission, auf der Land-Richter-Stube arretiret, v. endlich d.2.Dec. darauf, mit angezeigter Ungnade, Ihme die dimission durch den HofSecr.: angedeutet v. zugleich des arrests befreyet worden.

Bach scheint demnach fast vier Wochen in Haft verbracht zu haben, bevor ihn der erzürnte Fürst aus seinen Diensten entließ. Schubart wurde nun zu Bachs Nachfolger an der Orgel ernannt und wirkte in Weimar bis zu seinem Tode im Jahre 1721, worauf ein anderer Bach-Schüler, Johann Caspar Vogler, das Amt übernahm; so erhielt sich die Bachsche Tradition des Orgelspiels in Weimar bis zu Voglers Tod im Jahre 1765. Dies besagt jedoch nicht, daß die offiziellen Weimarer Kreise Sebastian Bachs gedachten. Johann Gottfried Walther, der in Weimarschen Diensten verblieb, behandelte Bach in seinem bedeutenden «Musicalischen Lexicon» von 1732 in merkwürdig kursorischer Weise und führte nicht einmal jene Werke an, die er selbst von Bach erhalten hatte. Dies ist nicht auf eine Entfremdung zwischen den beiden Künstlern zurückzuführen, denn wir wissen aus anderen Quellen, daß Walther auch weiterhin größte Hochachtung für diesen «Vetter und Gevatter» empfand. In Walthers Briefen an den Wolfenbüttler Kantor Heinrich Bokemeyer²² wird Bach häufig erwähnt. Auch sandte Walther an Bokemeyer folgendes für Bach bestimmtes Geburtstagsgedicht:

²¹ «Bach-Dokumente», II, S. 65 f.

²² Vgl. G. Schünemann, «J. G. Walther und H. Bokemeyer», BJ 1933.

*O! Tag komm ofte noch o! froher Tag!
an dem uns GOTT Dich gab, o! theurer Bach!
Wir danken ihm für Dich, und flehen um Dein Leben,
denn selten wird der Welt ein solch Geschenk gegeben.*

Bach bezeugte andererseits seine freundschaftliche Gesinnung, indem er die Auslieferung des ersten Teiles (Buchstabe A) von Walthers Lexikon für Leipzig übernahm.²³ Walthers Dienstverhältnis aber nötigte ihn, sich an die Vorschriften des Weimarer Zensors zu halten. Dieser übte auch sein Veto aus, als G. A. Wette 1737 eine Geschichte Weimars veröffentlichte; in der Liste der Weimarer Hoforganisten wurde der Meister, der der Stadt zum Ruhm gereicht hätte, einfach nicht erwähnt.²⁴

Sebastian Bachs entschlossenes Auftreten gegen fürstliche Anordnungen bedeutet einen Markstein in der Geschichte allmählich errungener sozialer Freiheit für den schaffenden Künstler. Hier brach er mit der Familientradition, denn er war nicht bereit, eine Einschränkung seiner persönlichen Freiheit hinzunehmen, der sich sein Vater noch unterworfen hatte. Wie begeistert hätten seine Vorfahren der «halsstarrigen Beteuerung» gelauscht, die für Sebastian schließlich das Tor des Gefängnisses öffnete!

²³ Vgl. «Bach-Dokumente», II, S. 191.

²⁴ Interessant ist der Vermerk auf dem Titelblatt des Wetteschen Buches: «Unter hohen Censur und Bewilligung des Hochfürstl. Ober-Consistorii ans Licht gestellt». Vgl. Jauernig a.a.O., S. 80.

IV. DER HOFKAPELLMEISTER

1717–1723

Als Barbara Bachs siebentes Kind geboren wurde, versammelte sich eine erlauchte Gruppe von Paten bei der Taufe; drei Mitglieder der fürstlichen Familie fungierten im Verein mit einem Geheimen Rat und der Gattin eines «Hofmeisters», beide aus adeligem Hause.¹

Dies beleuchtet Sebastian Bachs Stellung in Köthen. In Weimar hatten für keines der sechs dort geborenen Bach-Kinder Taufpaten von so hohem Rang zur Verfügung gestanden. Der Köthener Hofkapellmeister war jedoch ein hochgestellter Mann, dessen Gehalt von vierhundert Talern dem des Hofmarschalls, des zweithöchsten Beamten am Hofe, gleichkam und dem sein fürstlicher Herr bewundernd gegenüberstand. Musik und Kunst bedeuteten für den dreiundzwanzigjährigen Herrscher (der neun Jahre jünger als sein Kapellmeister war) außerordentlich viel. Er sammelte Kunstschatze und Bücher, war ein tüchtiger Violin-, Gamba- und Klavierspieler und ein guter Baritonsänger. Sebastian Bach spendete ihm das höchste Lob, indem er ihn als einen die «Musik sowohl liebenden als kennenden Fürsten» bezeichnete (s. S. 78), und Leopolds tiefgründiges Verständnis ist auch aus den Werken zu ersehen, die sein Kapellmeister komponierte, während er in seinen Diensten stand. Nur ein mit wahrer musikalischer Einsicht Begabter konnte Werke wie die Solosonaten für Violine oder die Suiten für unbegleitetes Violoncello wirklich erfassen und schätzen. Des Fürsten Freude an der Musik wird auch in der ihm zugedachten und von Bach vertonten Serenata «Durchlauchtster Leopold» (BWV 173a) hervorgehoben.² So heißt es in der zweiten Hälfte des Textes:

*Hier klingt ein Jubel-Thon vom Hofe durch das Land.
Denn, wenn der Fürst vergnügt von seiner Musen-Hand
Die frohen Saiten rührt, wenn der in Freuden pranget,
Der aller Menschen Wonn' und Seines Landes Lust,
So rührt Sein Saiten-Spiel der Unterthanen Brust.*

¹ Das mit so viel Pomp begrüßte Kind starb nach zehn Monaten.

² Vgl. Smend, «Bach in Köthen», Berlin 1951, S. 192.

Bei aller zeitgemäßen Überschwenglichkeit des Ausdrucks ist doch eine wahre Hinneigung zur Musik aus diesen Worten zu entnehmen.

Während Leopolds verwitwete Mutter für ihn die Regierung führte, war das Hofleben von dem Grundsatz strengster Sparsamkeit beherrscht. Musik spielte eine ganz unbedeutende Rolle, und nur drei Musiker standen in fürstlichen Diensten. Sobald jedoch Leopold volljährig wurde und den Thron bestieg, wurden weitgehende Änderungen vorgenommen. Ein aus siebzehn Mitgliedern bestehendes Orchester wurde begründet, und der Fürst hatte Gelegenheit, hiefür einige bedeutende Instrumentalisten in Berlin zu gewinnen, wo der den Musen abholde König Friedrich Wilhelm I. seine Kapelle 1713 entlassen hatte. Unter den Köthener Spielern befanden sich acht Solisten, die den Rang eines *«Cammernicus»* hatten und ein höheres Gehalt als die anderen Instrumentalisten bezogen.³ Allmählich wurden auch gute Instrumente angeschafft, wie etwa ein Cembalo, für dessen Ankauf Bach nach Berlin reiste und zwei Stainer-Geigen. Die neuen Möglichkeiten, die sich dem Komponisten nun erschlossen, und die Zustimmung, die ihm sein Fürst gab, befeuerten Bachs Schöpferkraft. Die Rechnungen für das Binden der von Bach beigestellten Noten bezeugen die Weißglut seiner produktiven Tätigkeit⁴; so überreich war sie, daß für den Ankauf anderer Kompositionen nur sehr wenig ausgegeben wurde. Ein Großteil von Bachs Köthener Werken ist verlorengegangen, doch was sich erhalten hat – Werke wie die Violinpartiten oder die Brandenburgischen Konzerte – zeugt vom Freudegefühl eines Meisters, der neue Ausdrucksformen erfolgreich erprobt und sich bewußt ist, daß ihm nicht nur künstlerisch, sondern auch sozial und finanziell ein Aufstieg gelungen ist.

Friedlich waren diese ersten Jahre in Köthen, obgleich es auch in der kleinen Residenz nicht an religiösen Streitigkeiten fehlte. Die Eltern des Fürsten hatten verschiedenen Konfessionen angehört. Der Vater verliebte sich in Gisela Agnes v. Rath und heiratete sie, obwohl sie den Kreisen des niederen Adels ent-

³ Es waren dies zwei Violinisten, ein Cellist, ein Gambenspieler, ein Oboist, ein Fagottist und zwei Flötenspieler. Ein Solist für die Viola war nicht vorhanden, da Bach selbst – wie wir aus Emanuels Bericht an Forkel entnehmen – dieses Instrument gerne spielte. Unter den Solisten sei Christian Ferdinand Abel erwähnt, ein Virtuose auf der Gambe und dem Violoncello. Bachs Cellosuiten waren wahrscheinlich für ihn bestimmt.

⁴ Smend, der alle Rechnungen im Landesarchiv Sachsen-Anhalt in Oranienbaum gründlich durchging, bemerkt, daß 1719 bis 1720 wenigstens fünfzig Notenwerke gebunden wurden. Vgl. Smend a.a.O., S. 151. Er wies auch nach, daß Bach eine Anzahl Kantaten in Köthen komponierte, einige für Geburtstage des Fürsten, andere für Neujahr und ähnliche Anlässe. Einzelne dieser Werke haben sich in späteren Umarbeitungen als Kirchenkantaten erhalten (vgl. BWV 32, 66, 120, 134, 173, 184); andere sind in Verlust geraten.

stammte und sich zur lutherischen Religion bekannte, während der Fürst, wie die Mehrzahl seiner Untertanen, ein Mitglied der reformierten Kirche war. Gisela Agnes lehnte es ab, zur Religion des Gatten überzutreten und tat im Gegenteil ihr möglichstes, um Privilegien für die Köthener Lutheraner zu erzielen. Unter ihrem Einfluß gestattete ihr Gatte die Errichtung einer lutherischen Kirche und Schule, was wieder sein eigenes Konsistorium mit Empörung erfüllte. Erbitterte Fehden wurden nun geführt über die Aufteilung der Kirchensteuern, die Verwendung der Kirchenglocken usw., und schließlich gingen die glaubensstrengen Calvinisten so weit, einen Appell an den Kaiser zu richten, daß er die Anordnungen des Fürsten widerrufe. Als der junge Fürst Leopold die Regierung übernahm, hielt er an den von seinem Vater befolgten Grundsätzen fest und erklärte, die Glückseligkeit seines Volkes hänge davon ab, daß man ihm Gewissensfreiheit gewähre. Viele der Untertanen waren nicht bereit, sich dieser aufgeklärten Denkwegsweise anzuschließen, und religiöse Dispute waren durchaus an der Tagesordnung. Dies scheint jedoch den Köthener Hofkapellmeister kaum berührt zu haben. Von Anfang an mußte er sich klar gewesen sein, daß er sich am Köthener Hof in religiöser Hinsicht in einer fremden Welt befinden würde und dies einfach hinzunehmen hatte. Worauf es ihm nunmehr hauptsächlich ankam, war die eigene schöpferische Tätigkeit und die Arbeit mit den ihm unterstellten Musikern. Von religiösen Fehden hielt er sich fern und begnügte sich damit, den Gottesdiensten in der lutherischen Kirche beizuwohnen und seine Kinder in die lutherische Schule zu schicken.

In der jungen Generation erschloß sich ihm eine neue Quelle der Freude. Es war nunmehr deutlich geworden, daß der 1710 geborene älteste Sohn, Wilhelm Friedemann, großes Talent besaß. Der Vater beschloß daher, seine Ausbildung in die Wege zu leiten. Am 22. Januar 1720, als Friedemann neun Jahre und zwei Monate alt war, begann Sebastian, ein Klavierbüchlein für ihn anzulegen. Es ist ein höchst aufschlußreiches Dokument, das uns Einblick in Bachs Unterrichtstätigkeit und sogar in den von ihm verwendeten Fingersatz gewährt (vgl. S. 266). Das Klavierbüchlein gehört in die bereits in Weimar begonnene Reihe von Unterrichtswerken für das Spiel auf Tasteninstrumenten, der Meisterleistungen wie das Orgelbüchlein, die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier zuzuzählen sind. Für Bach bedeutete es offenbar einen künstlerischen Ansporn, Werke zu schaffen, die beim Unterricht Verwendung finden konnten, und in dieser Hinsicht nimmt er eine ganz einzigartige Stellung unter den großen Meistern der Tonkunst ein. Einen systematischen Unterrichtsgang zu planen, gewährte seinem klaren, logischen Geist Befriedigung. Selbstaufgelegte Einschränkungen wirkten stets anregend auf seine schöpferische Tätigkeit – wie es ja überhaupt in seiner Natur lag, sich an der Überwindung von

Schwierigkeiten zu freuen – und so kam es, daß wahre Kunstwerke dem Bestreben entsprangen, bestimmte Probleme im Musikunterricht zu lösen. Forkel, der sich auf Zeugnisse Emanuel Bachs stützt, beschreibt Sebastian Bachs Methode als Klavierlehrer mit folgenden Worten⁵:

Das erste was er . . . that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags . . . zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Übungen loskommen, und seiner Überzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine, zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Übungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfnis des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken war die Übung aller Manieren in beyden Händen verbunden.

Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größeren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nemlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhang vor, und sagte dann: «So muß es klingen».

Forkel berichtet dann ausführlich, wie sehr sich diese Methode bewährte. Sie war gewiß von großem praktischen Wert; überdies mußte sie dem Lehrer selbst zusagen. Heinrich Nikolaus Gerber, der in Leipzig bei Bach studierte, erzählte seinem Sohn Ernst Ludwig davon, und dieser schrieb:⁶

Mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so die Stunden in Minuten verwandelte.

Daß Bach mitunter «keine Lust zum Informiren» empfand, ist nur zu begreiflich. Dennoch erachtete er, der alten handwerklichen Tradition folgend, die Ausbildung der Jugend – der «Lehrlinge» – als seine Pflicht, wie sie von

⁵ a.a.O., S. 54.

⁶ Vgl. A. Schering, «J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert», Leipzig 1941, S. 315.

seinem Vater und den Vorfahren stets angesehen worden war. Worauf es ankam, war das musikalische Talent. Für begabte junge Leute war er gewiß ein idealer Lehrer. Bei mittelmäßig Veranlagten mag der reizbare Meister oft genug ungeduldig geworden sein, wenn er sie überhaupt behielt. Besonders kritisch war er, wenn es sich um mehr als Klavierunterricht handelte. Wie sein Sohn Philipp Emanuel an Forkel schrieb⁷:

Mit seinen Kindern und auch andern Schülern fing er das Compositionsstudium nicht eher an, als bis er vorher Arbeiten von ihnen gesehen hatte, woraus er ein Genie entdeckte.

Die eigenen Kinder waren von Mittelmäßigkeit weit entfernt, und er konnte stolz in einem Brief bemerken (s. S. 79), sie seien «insgesamt gebohrne Musici». Das von Friedemann verwendete Klavierbüchlein zeigt, welche hohen Anforderungen der Vater an die musikalischen Gaben und technischen Fähigkeiten des Sohnes stellte. Andererseits war er weise genug, dem Sohn keine Schwierigkeiten in den Weg zu legen, wenn dieser sich mit leichter Musik befassen wollte. Um Friedemann Freude zu bereiten, komponierte Sebastian sogar ein Trio zu einem Menuett des modischen Komponisten G. H. Stölzel (1690–1749).

Als Friedemann zehn Jahre alt war, fand das idyllische Leben der Familie in Köthen ein unerwartet tragisches Ende. Der Nekrolog berichtet:⁸

Nachdem er (Bach) . . . mit seiner ersten Ehegattin dreizehn Jahre eine vernünftige Ehe geführt hatte, widerfuhr ihm in Köthen, im Jahre 1720, der empfindliche Schmerz, dieselbe bei seiner Rückkunft von einer Reise mit seinem Fürsten nach dem Karlsbade tot und begraben zu finden, ohngeachtet er sie bei der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er beim Eintritte in sein Haus.⁹

Die vier Kinder im Alter von zwölf, zehn, sechs und fünf Jahren hatten die Mutter verloren, und er war der treuen Gefährtin beraubt, die in den schwierigen ersten Jahren seines Berufslebens ihm mutig und verständnisvoll zur Seite gestanden war. Die Heiterkeit und Geborgenheit des Köthener Lebens war grausam zerstört worden, und er bedurfte seiner vollen Glaubensstärke und Seelenkraft, um den Schicksalsschlag zu ertragen. Vielleicht war es in jenen

⁷ Vgl. Brief v. 13. Januar 1775 in «Bach-Urkunden».

⁸ Vgl. BJ 1920, S. 22 f.

⁹ Es ist nicht sicher, daß dies der tatsächliche Sachverhalt war. Wie aus «Bach-Dokumente» II, S. 67, hervorgeht, weisen die Köthener Kammerrechnungen einen Posten auf «6 May – Junij zur Carlsbader Reyse thlr. 33, 8 gr.». Daraus würde hervorgehen, daß die Karlsbader Reise im Juni beendet wurde. Maria Barbara aber wurde am 7. Juli 1720 begraben.

Tagen der inneren Einkehr, daß der Gedanke, sich der Kirchenmusik wieder zuzuwenden, in ihm zu keimen begann.

Gerade damals schien sich eine solche Gelegenheit zu bieten. Heinrich Friese, Organist der Hamburger Jacobikirche, starb am 12. September 1720. Unter den acht Musikern, die sich um den Posten bewarben, befand sich auch der Köthener Hofkapellmeister, in dem gewiß die Erinnerung an herrliche in Hamburg verbrachte Jugendtage noch lebendig war. Bach reiste nach Hamburg, um Näheres zu erfahren, und hörte, daß das Probespiel für den 28. November 1720 angesetzt war, wozu drei Hamburger Organisten – unter ihnen der ehrwürdige Reinken – als Kunstrichter bestellt seien. Das Datum sagte ihm nicht zu, da er gerade zu dieser Zeit zur Geburtstagsfeier seines Fürsten in Köthen sein mußte, doch spielte er vorher auf Reinkens Orgel in der Katharinenkirche. Aus Höflichkeit für den greisen Meister wählte er für seine Improvisation den Choral «An Wasserflüssen Babylon», den Reinken selbst in einer meisterlichen Komposition verarbeitet hatte. Bach spielte lange Zeit und legte erstaunliche Proben seiner souveränen Meisterschaft ab, bis Reinken voll Staunen ausrief: «Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.»¹⁰

Ob Bach tatsächlich, wie der Nekrolog berichtet, «vor dem Magistrate und vielen anderen Vornehmen der Stadt» spielte, oder ob er nur von den drei Kunstrichtern gehört wurde, steht nicht fest; jedenfalls aber war das Hamburger Kirchenkollegium durchaus bestrebt, ihn anzustellen. Hier ergab sich jedoch ein Hindernis, das Bach das Interesse an dem Angebot raubte. Er erfuhr, daß in Hamburg der Brauch bestand, gewisse Ämter an die am meisten bietenden Kandidaten zu verkaufen und sogar in den Kirchen von einem neu angestellten Beamten eine ansehnliche Geldspende erwartet wurde. In dem Bericht über die Sitzung, in der über die Neubesetzung der Organistenstelle beraten wurde, heißt es:¹¹

Es fünden sich viele Uhrsachen, den Verkauf eines Organisten Dienstes nicht einzuführen, weil es zum Gottes Dienst mit gehörete, solte also die Wahl frey seyn und die Capacitaet des Subjecti mehr als das Geld consideriret werden. Wann aber nach geschehener Wahl, der Erwehlte aus freyen Willen eine Erkänthlichkeit erzeigen wolte, könnte solche ... der Kirchen zum Besten angenommen ... werden.

Trotz der vorsichtigen Ausdrucksweise war jedermann sich im klaren, daß ein «freiwilliger» Beitrag erwartet wurde. Dies erregte den Unwillen Sebastian

¹⁰ Vgl. Forkel a.a.O., S. 24.

¹¹ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 79.

Bachs. Vielleicht hatte er nicht den erforderlichen Betrag zur Verfügung; doch selbst wenn er im Besitze des Geldes gewesen wäre, hätte es ihm sein Stolz verboten, für die Überlassung einer Stellung zu zahlen, in der er, wie er wußte, viel zum religiösen Leben der Hansestadt beitragen konnte. Dies war wohl der Grund, warum er unter Hinweis auf die bevorstehende Geburtstagsfeier seines Herrn dem offiziellen Probespiel auswich. Er verließ Hamburg mit dem Versprechen, dem Rat zu schreiben, und die entscheidende Sitzung wurde um eine Woche verschoben, bis Bachs Antwort eintraf. Ihr Inhalt scheint ein glattes Nein gewesen zu sein, denn das Kirchenkollegium beschloß daraufhin, Johann Joachim Heitmann zu ernennen, der seiner Genugtuung durch eine Spende von nicht weniger als viertausend Mark Ausdruck verlieh, eine Zahlung, die von seinem Nachfolger 1727 ganz offen gefordert wurde.

Erdmann Neumeister, der Pastor der Jakobikirche, dessen Kantatentexte von Bach wiederholt in Musik gesetzt wurden, war über den Verlauf der Angelegenheit äußerst erbittert. Da Weihnachten heranrückte, benützte der Geistliche die Festpredigt, um seinem Unmut Luft zu machen. Im Zusammenhang mit der Schilderung des herrlichen Engelkonzerts bei der Geburt des Erlösers bemerkte er (nach dem Berichte Matthesons¹²) «er glaube ganz gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte, und wollte Organist zu Sankt Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davonfliegen».

Nach seiner Heimkehr fertigte Bach eine schöne Reinschrift von sechs Konzerten für verschiedene Instrumente an, die er am 24. März 1721 an Christian Ludwig, Markgrafen von Brandenburg, mit einer höflichen französischen Widmung übermittelte.¹³ Der Markgraf, ein Onkel König Friedrich Wilhelm I., hatte seine eigene Hofkapelle in Berlin, und Bach mag ihm vorgespielt haben, als er 1718 in der Stadt weilte, um für den Köthener Hof ein Cembalo zu kaufen. Damals scheint er den Auftrag erhalten zu haben, dem Markgrafen ein neues Werk zu dedizieren. Bach wählte sechs Instrumentalkonzerte aus, die er – wie aus Einzelheiten der Instrumentation hervorgeht – für die ausgezeichneten Musiker in Köthen geschrieben hatte. Dem Markgrafen standen jedoch keine

¹² «Der musicalische Patriot», Hamburg, 1728, S. 316.

¹³ Trotz der Schönheit der Handschrift ist das Autograph nicht frei von Fehlern. Anscheinend machte sich der Komponist mit einer gewissen Unlust an die Arbeit. Vgl. P. Wackernagel «Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten» in «Max-Schneider-Festschrift», Leipzig 1955, S. 129. Dr. Wackernagel gab auch eine Faksimile-Ausgabe des Autographs, mit wertvoller Einleitung, im Verlag Peters, Leipzig (o. J.), heraus.

Künstler von gleicher Qualität zur Verfügung, und es ist daher nicht verwunderlich, daß Bachs Partitur niemals an seinem Hof verwendet wurde.¹⁴

Um diese Zeit war der Künstler auch durch Arbeit am Wohltemperierten Klavier stark in Anspruch genommen. Die eifrige schöpferische Tätigkeit mag dazu beigetragen haben, die Wunde, die Barbaras Tod geschlagen hatte, zum Heilen zu bringen und es ihm innerlich möglich zu machen, eine Veränderung in seiner Lebensführung ins Auge zu fassen. Es war der Brauch der Zeit, nach dem Tod der Frau sehr bald eine neue Ehe zu schließen, wofür eine Menge praktischer Gründe sprachen. Auch die Bache hielten es meist so, und es beweist Sebastians starke Verbundenheit mit Barbara, daß er eineinhalb Jahre, vom Juni 1720 bis zum Dezember 1721, wartete, bevor er den neuen Ehebund schloß. Das Traubuch der Schloßkirche in Köthen¹⁵ berichtet:

Den 3. Decembr

Ist Herr Johann Sebastian Bach, HochFürstlicher Capell-Meister allhier Wittber, Und mit ihm Jungfer Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülckelns, HochFürstlich Sachßen Weißenfelsischen Musicalischen Hoff- und Feld Trompeters eheliche jüngste Tochter auf Fürstl.Befel im Hause copuliret worden.

Die zwanzigjährige Anna Magdalena stammte auch von mütterlicher Seite von thüringischen Musikern ab. Sie war selbst eine ausgezeichnete Sopranistin, die anscheinend bereits im Alter von fünfzehn Jahren in Köthen aufgetreten war. Nach einem kurzen Engagement am Hofe von Anhalt-Zerbst wurde sie im Herbst 1721 in Fürst Leopolds Dienste aufgenommen. Die junge Frau behielt ihre Stellung auch nach der Hochzeit bei und empfing halb soviel Gehalt wie ihr Gatte. Zwischen den beiden bestand ein Altersunterschied von sechzehn Jahren; andererseits bedeuteten die gemeinsamen Interessen ein starkes Bindeglied. Magdalena mag mehr als ihr Gatte an Opernmusik Anteil genommen haben – es ist bezeichnend, daß ihr jüngster Sohn als einziger von Sebastians Kindern ein erfolgreicher Opernkomponist wurde –, doch war sie jung genug, um sich seine künstlerischen Anschauungen zu eigen zu machen. Die Heirat brachte für sie eine Fülle neuer Pflichten; sie mußte vier Stiefkinder be-

¹⁴ Bessler weist in BJ 1956, S. 18 ff., darauf hin, daß die Partitur nach dem Tod des Markgrafen nicht, wie früher angenommen wurde, verauktioniert wurde, sondern einem Mitglied der königlichen Familie als Erbteil zufiel. Vgl. auch seinen KB zu NBA VII/2, Kassel, 1956, S. 14 ff.

¹⁵ Die Trauung fand im Hause statt, weil auf diese Weise die Zahlung von 10 Talern an die lutherische Kirche entfiel. Dies führte zwei Jahre später zu einer Beschwerde seitens der lutherischen Agneskirche, als sich ein ähnlicher Fall ereignete. Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 83 und 120.

treuen, deren ältestes nur sieben Jahre jünger war als sie selbst. Wir wissen nicht, wie sich Barbaras Kinder zunächst zu ihr verhielten. Im Falle des elfjährigen Friedemann kann die Möglichkeit nicht von der Hand gewiesen werden, daß er sich schwer damit abfand, die Mutter durch eine Fremde ersetzt zu sehen, und daß dieses Erlebnis zur Gestaltung seiner problematischen Persönlichkeit beitrug. Wenn wir uns auch über die Einstellung der Stiefkinder nicht im klaren sind, so wissen wir andererseits, daß es Magdalena gelang, ihrem Gatten eine freundliche, behagliche Häuslichkeit zu schaffen. Musiker, die zu Besuch kamen, sowie eine Schar von Verwandten wurden gastlich aufgenommen, und alle fühlten sich wohl in des Künstlers Heim. Magdalena hatte die Gabe, auch die einfachsten Freuden des Daseins aus vollem Herzen zu genießen. Als ihr einmal sechs gelbe Nelkenpflanzen geschenkt wurden, berichtete der damals in Leipzig weilende Johann Elias Bach (s. S. 101 f.), daß «sie dieses Geschenk höher schätzt als die Kinder ihren Christ-Beschr, und also abwartet, wie man kleine Kinder zu warten pflget, damit ja keines davon eingehen möge».¹⁶ Aus der gleichen Quelle erfahren wir, wieviel Freude ihr ein abgerichteter Hänfling bereitete. Eine solche Veranlagung war gerade, was sie brauchte, in einem Leben voll von Pflichten und mannigfachen Problemen. Sie mußte einen großen Haushalt auf das sparsamste führen, dreizehn Kinder zur Welt bringen und sieben davon begraben. Wie sehr Sebastian sich bei solchen Schicksalsschlägen bemühte, der Mutter Mut und Stärke einzuflößen, zeigt sich in dem Notenbuch, das er ihr 1725 schenkte¹⁷; zwei verschiedene, von ihm selbst herrührende Fassungen von Paul Gerhards Lied «Gib dich zufrieden und sei stille in dem Gotte deines Lebens» (BWV 511, 512) trug er ein, um seine Frau durch einfache, tief empfundene Musik aus der Bedrängnis des irdischen Lebens zu erheben. Das gleiche Notenbuch enthält auch zwei seltsame «Verschreibungen», die vielleicht als Hinweise auf Anna Magdalenas Gefühle für den Gatten gedeutet werden können. In dem Choral «Wie wohl ist mir, o Freund der Seele» (BWV 517) veränderte die Schreiberin die Zeile «die Liebe strahlt aus deiner Brust» in «die Liebe strahlt aus *meiner* Brust», sowie «der in dir suchet Ruh und Lust» in «der in dir *findet* Ruh und Lust». Ob dies lediglich Unachtsamkeit war, oder ob Anna Magdalena hier ihre Beziehungen zum Gatten andeuten wollte, läßt sich heute nicht feststellen, doch kann man, selbst wenn es sich hier nur um eine «Fehlleistung» handeln sollte, ihr im Freud-schen Sinne nicht jede Bedeutsamkeit absprechen.¹⁸

¹⁶ Vgl. «Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach», veröffentlicht von K. Pottgießer in «Die Musik», XII/7, S. 3–19.

¹⁷ Vgl. S. 282.

¹⁸ Vgl. P. v. Waldersee in BG 43/2 S. XV und W. Vetter, «Der Kapellmeister Bach»,

Wir wissen nichts von Magdalenas Erscheinung. Ihr Mann ließ sie von Cristofori malen – was für Frauen ihrer sozialen Lage durchaus selten war –; doch hat sich das Bildnis, das in Emanuel Bachs Nachlaß angeführt ist, leider nicht erhalten. Wir müssen uns mit der Vorstellung einer schwer arbeitenden, hochmusikalischen Frau begnügen, die dem großen Gatten hilfreich zur Seite stand. Es erscheint bewundernswürdig, daß die durch Mutterpflichten und häusliche Obliegenheiten so stark in Anspruch genommene Frau noch Zeit aufbringen konnte, eine ganze Menge von Kopiaturen für Sebastian anzufertigen. Wenn es galt, ein Aufführungsmaterial vorzubereiten, war sie tatkräftig beim Ausschreiben der Stimmen an der Arbeit. Ihr verdanken wir auch Kopiaturen der Sonaten und Partiten für Violine solo, der Cello-Suiten, des Konzertes für zwei Cembali C-Dur, verschiedener Teile des Wohltemperierten Klaviers und mancher anderer Werke Sebastians. Es ist auch bezeichnend, daß ihre Reinschrift sich der ihres Gatten stark anpaßte. So geschah es mehrfach, daß ihre Manuskripte von späteren Generationen als Autographe Sebastians angesehen wurden.¹⁹

Nicht lange nach ihrer Verehelichung waren Johann Sebastian und Anna Magdalena vor eine schwerwiegende Entscheidung gestellt. Prinz Leopold war dem Beispiel seines Kapellmeisters gefolgt und hatte geheiratet. Seine Gattin war eine Verwandte, die Prinzessin Friederike Henriette von Anhalt-Bernburg. Schon vor der Trauung gab sich der Bräutigam weniger mit Musik ab, denn es galt, das Schloß zu verschönern, eine neue fürstliche Garde ins Leben zu rufen, deren Übungen er beiwohnen mußte, und Festlichkeiten für fünf Wochen zu planen. Weit entscheidendere Veränderungen ergaben sich noch, als das Leben am Köthener Hof wieder ruhigere Formen annahm. Die Prinzessin war – nach Bachs eigener Beschreibung – eine «amusa» und anscheinend nicht gewillt, die künstlerischen Interessen des Prinzen zu teilen. Vielleicht war es ihr auch nicht lieb, daß der Hofkapellmeister so viel bei ihrem Mann galt. Jedenfalls ergab es sich, daß – um mit Bach zu sprechen – die «musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht» (s. S. 78) wurde und der Künstler sich zurückgesetzt fühlte. Er begann sich zu fragen, ob es Sinn habe, weiter an dem kleinen Hof zu bleiben, wo unter den vorliegenden Umständen seine schöpferischen Kräfte nicht zu voller Entfaltung gelangen konnten. Wie seinerzeit in Weimar erschien ihm ein Wechsel der beruflichen Aufgaben keineswegs er-

Potsdam 1950, S. 149, die diese Änderungen als bezeichnend auffassen, während G. v. Dadelsen in KB zu NBA V/4, Kassel 1957, S. 118, den gegenteiligen Standpunkt vertritt.

¹⁹ Vgl. G. v. Dadelsen, «Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises» in «Tübinger Bach-Studien», Heft I, Trossingen 1957, S. 27 ff.

schreckend, sondern eher verlockend. Hinzu kam der Gedanke an die heranwachsenden Söhne, die in Köthen nicht die akademische Ausbildung erhalten konnten, die ihr Vater für unumgänglich notwendig hielt. Mehr und mehr gewann er die Überzeugung, daß das friedliche Leben an dem kleinen Hof nur eine Zwischenstation auf seiner künstlerischen Laufbahn bedeuten solle und daß er nach einem größeren Pflichtenkreis Ausschau halten müsse.

V. THOMASKANTOR UND MUSIKDIREKTOR IN LEIPZIG

1723–1730

Die Vorgänge, die sich vor Sebastian Bachs Berufung nach Leipzig abspielten, bilden ein Leitmotiv für die siebenundzwanzig Jahre, die er dort verbringen sollte. Er bot seine Dienste zögernd an und wurde zögernd gewählt, wobei seine Bereitwilligkeit, verschiedene Bürden des Unterrichts auf sich zu nehmen, ein entscheidender Faktor war.

Nachdem der große Johann Kuhnau am 5. Juni 1722 verschieden war, beschäftigte die Frage seiner Nachfolge im Leipziger Thomaskantorat weiteste Kreise. Diese Stellung, die den Träger gleichzeitig zum Musikdirektor der Leipziger Kirchen machte, genoß im protestantischen Deutschland hohes Ansehen, da die Pleißestadt als ein Bollwerk des Lutheranertums galt.¹ Seit seiner Begründung im Jahre 1212 hatte das Alumnat von St. Thomae Sänger für die Kirchenmusik zur Verfügung gestellt, und das ehrwürdige Institut konnte mit Stolz auf eine Reihe großer Kantoren (wie etwa Johann Hermann Schein) zurückblicken, deren Werke Bedeutendes zur Entwicklung der deutschen Kirchenmusik beigetragen hatten. Die Stellung in Leipzig schien Bach manches zu bieten, was er in Köthen nicht vorgefunden hatte. Trotzdem dauerte es sechs Monate, bis er sich zur Bewerbung entschloß, und er wurde erst im Dezember 1722 als Kandidat erwähnt.

¹ Bezeichnend ist das Ausmaß der in Leipzig gebotenen Gottesdienste. Am Sonntag beanspruchte der Gottesdienst in der Thomas- und der Nicolaikirche den größten Teil des Tages. Man begann mit der Frühmette, der sich um 7 Uhr der Hauptgottesdienst anschloß, welcher bis 11 Uhr währte. Eine halbe Stunde später begann die Mittagspredigt und um 1 Uhr 30 folgte der etwa zwei Stunden erfordernde Vespergottesdienst. An Wochentagen fand um 6 Uhr 45 morgens ein Gottesdienst in einer der Hauptkirchen und eine Gebetsstunde am Nachmittag statt. An Samstagen wurde um 2 Uhr nachmittags ein wichtiger Gottesdienst abgehalten, der zur Vorbereitung der Empfänger der Kommunion am folgenden Sonntag diente. Je fünf Pastoren waren in St. Thomae und St. Nicolai tätig, um die mannigfachen Obliegenheiten durchzuführen. Auch in den anderen Kirchen wirkte eine verhältnismäßig große Zahl von Geistlichen, um den religiösen Bedürfnissen der 30 000 Einwohner zählenden Stadt Genüge zu leisten.

Ein früherer Besuch in Leipzig und Unterredungen mit Kuhnau hatten es klargestellt, daß die Leipziger Stellung in jeder Hinsicht von der in Köthen abwich. Während der Köthener Hofkapellmeister nur die Wünsche eines Fürsten zu berücksichtigen hatte, mußte der Thomaskantor mit zwei Dutzend Vorgesetzten das Einvernehmen pflegen. In seiner Unterrichtstätigkeit war es seine Pflicht, sich den Anordnungen des Rektors der Thomasschule zu fügen. Andererseits lag die Oberaufsicht über das Institut in den Händen des Stadtrats, der aus 32 Mitgliedern bestand; dieser hatte den Thomaskantor zu berufen und jede Einzelheit seiner Tätigkeit zu überwachen. Schließlich war das Konsistorium verantwortlich für die Gottesdienste in den Kirchen und hatte demnach entscheidenden Einfluß auf alle die Kirchenmusik betreffenden Fragen; mit ihm mußte der Leipziger Kirchenmusikdirektor naturgemäß ständig Rücksprache nehmen. Von so vielen verschiedenen Gruppen abhängig zu sein, die wohl nicht immer in Harmonie wirkten, war eine schwierige Aufgabe, für die Bach wohl kein wirkliches Talent besaß. Auch die Frage des sozialen Ranges war keineswegs unwichtig. Ein Hofkapellmeister stand auf einer höheren Stufe als ein Kantor, und nach dem Ansehen, das er in Köthen genoß, kann es Bach nicht leicht gefallen sein, sich mit der neuen Sachlage abzufinden. In finanzieller Hinsicht war wohl auf ein höheres Einkommen zu hoffen, doch konnte der Kantor nicht mit voller Sicherheit damit rechnen. Das Grundgehalt in Leipzig war niedrig – nicht mehr als 100 fl. jährlich, demnach weniger als ein Viertel des Köthener Honorars. Hinzu kamen die «Akzidenzen», ein gewisser Prozentsatz der behördlich festgelegten Gebühren für Begräbnisse, Hochzeiten, Zahlungen aus Legaten usw. sowie ein Viertel der wöchentlichen Gebühr von sechs Pfennigen, die die Schüler zu entrichten hatten und, in Ermangelung eigenen Geldes, jede Woche bei freigebigen Familien einkassierten. So konnte das Einkommen des Thomaskantors aus kleinen Eingängen zu einem jährlichen Betrag von siebenhundert Talern (über 1000 fl.) anwachsen, doch gab es hier keine Sicherheit, und wenn – wie Bach klagte – es «eine gesunde Luft»² und wenig Todesfälle gab, wurden diese Einnahmen spärlicher.

Anna Magdalena mag noch mehr Bedenken gehegt haben. In Köthen wirkte sie als Hofsängerin und verdiente 200 Taler jährlich; in Leipzig aber würde

² Vgl. Bachs Brief an Erdmann (S. 79). Man erinnert sich auch des Verses, den der Erfurter Kantor Tobias Friedrich Bach 1803 in das Stammbuch eines Verwandten schrieb:

«Ich bin ein Bach und trinke Bier,
und sterbe auch sowohl als ihr,
doch ist, weil ich ein Cantor bin,
im Leben, Sterben mein Gewinn.»

Vgl. K. Geiringer, «Die Musikerfamilie Bach», München 1977, S. 367.

dieses beträchtliche Einkommen wegfallen. Die Frau des Thomaskantors mußte sehr zurückgezogen und bescheiden leben. Sie konnte wohl im eigenen Heim mit ihrem Mann musizieren und gelegentlich bei Aufführungen an auswärtigen Fürstenhöfen mitwirken, doch keineswegs ein Solo in einer der Leipziger Kirchen singen. So würde die Übersiedlung für die junge Sängerin ein Abreißen ihrer beruflichen Tätigkeit mit sich bringen.

Und doch – trotz aller Bedenken – war so vieles an dem Amt, was Sebastian anziehen mußte. An der Thomasschule und später an der angesehenen Leipziger Universität würden seine begabten Söhne die richtige Ausbildung erhalten, die das kleine Köthen nicht zu bieten vermochte. Ihm selbst würde sich ein interessanter Wirkungskreis in einer großen Stadt eröffnen, wo er manche alten Pläne zur Verwirklichung bringen könnte. Nach der jahrelangen Pause in Köthen drängte es ihn, sich wieder der geistlichen Musik zu widmen und die nunmehr erlangte reife Meisterschaft auf diesem Gebiet zu erproben. Von seinem Dämon getrieben, entschied er sich für Leipzig, um seine künstlerische Mission zu erfüllen.

In den sechs Monaten seit Kuhnaus Tod war dem Leipziger Rat in seiner Suche nach einem guten Thomaskantor kein Erfolg beschieden gewesen. Zunächst ließ sich alles ausgezeichnet an. Unter den Bewerbern war Georg Philipp Telemann, Hamburgs neuer Musikdirektor und Kantor, der sich als früherer Organist der Leipziger Neukirche, Komponist populärer Opern und höchst erfolgreicher Dirigent eines *«Collegium musicum»* in der Pleiße Stadt großer Beliebtheit erfreute. Der Rat war hocherfreut, einen so ausgezeichneten Mann zurückzugewinnen, und nachdem Telemann eine eigene Kantate aufgeführt hatte – für die der Rat sogar das Textbuch drucken ließ –, wurde er einstimmig zum Thomaskantor gewählt. Nun gelang es Telemann, noch einige wichtige Zugeständnisse zu erzielen. Er bewirkte, daß die Stadtväter ihn der statutarischen Pflicht, in gewissen Klassen Latein zu unterrichten, enthoben und sicherte sich andererseits auch das Amt des Musikdirektors an der Universitätskirche. Nachdem er auf diese Weise ein wirklich günstiges Angebot erhalten hatte, kehrte er nach Hamburg zurück, um dort Forderungen nach einem höheren Gehalt zu stellen. Seine Methode bewährte sich; er sagte Leipzig im November 1722 ab, und die enttäuschten Stadtväter mußten neuerlich auf die Suche gehen.

An Kandidaten für das wichtige Amt war kein Mangel. Der Rat hatte Bewerbungen von Christian Friedrich Rolle, Kantor in Magdeburg, Georg Friedrich Kauffmann, Hoforganist und Musikdirektor in Merseburg, Johann Friedrich Fasch, Kapellmeister in Zerbst, Georg Balthasar Schott, Organist der Leipziger Neukirche und mancher anderer vorliegen, zu denen später noch

Die Königl. und Churfürstl. Sächs. Florirende Rauff- und Handels-Stadt Leipzig im Prospect.



- a Befestigung Meissenburg, c St. Thomas Kirche, e Rath-Haus, g St. Nicolai Kirche.
b St. Peters Kirche, d Neue Kirche, f Pauliner Kirche, h Zucht- und Waisen-Haus.

2. Blick auf Leipzig. Stich von C. F. Rumpff. 1713

Christoph Graupner, Hessischer Hofkapellmeister in Darmstadt, und Johann Sebastian Bach hinzukamen. Unter diesen erschien Graupner, ein Alumnus der Thomasschule, am geeignetsten. Man lud ihn ein, die Musik zum Weihnachtsfest (darunter ein eigenes «Magnificat») sowie später eine Kantate zu dirigieren und bot ihm dann die Stelle an. Doch auch diesmal hatten die Leipziger keinen Erfolg. Der Landgraf von Hessen wollte den Kapellmeister nicht ziehen lassen, und da er ihm eine Gehaltserhöhung sowie ein ansehnliches Geschenk bot, ließ sich Graupner gerne überreden. In seinem Schreiben an den Leipziger Rat empfahl er Bach warm als «einen Musicus ebenso starck auf der Orgel, wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken», der «honeste und gebührllich die zugeeignete Function versehen» würde, doch bedurfte es dieses Briefes kaum. Bach war inzwischen vom Stadtrat nach Leipzig eingeladen worden – was aus der Bezahlung seiner «Reise- und Zehrungskosten» hervorgeht –

und hatte die vorschriftsmäßige Probekantate vorgeführt, wobei er wohl das Baß-Solo selbst vortrug.³ Eine Zeitungsmeldung vom 9. Februar lautet:⁴

Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe und ist desselben damahlige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden.

Der Rat war nunmehr entschlossen, im Falle von Graupners Ablehnung Bach die Stellung zu übertragen. Die anfängliche Zurückhaltung dem Köthener Kapellmeister gegenüber ist nicht schwer zu verstehen. Bachs außerordentliches Ansehen als Organist war für den Leipziger Rat von nur untergeordneter Bedeutung, da Orgelspiel nicht zu den Obliegenheiten des Thomaskantors zählte. Für die Leipziger Behörde war die bisherige Stellung des Kandidaten ausschlaggebend, und naturgemäß genoß der Kapellmeister am kleinen Köthener Hof nicht das gleiche Ansehen wie der Hamburger oder der Darmstädter Musikdirektor. Auch sprach der Mangel einer akademischen Bildung gegen Bach. In dieser Hinsicht war ihm die Mehrzahl der früheren Thomaskantoren überlegen. Kuhnau etwa hatte sich vor seiner Berufung an die Thomasschule als bedeutender Jurist bewährt und überdies ausgezeichnete Übersetzungen aus dem Griechischen und Hebräischen vorgelegt. Im Vergleich mit ihm konnte Sebastian Bach kaum als gebildet bezeichnet werden.

Andererseits war der Rat der ungeordneten Verhältnisse seit Kuhnaus Tod müde und daher gewillt, Bach anzustellen. Diesmal aber wollte man sich gegen einen neuerlichen Mißerfolg sichern, und Bach wurde aufgefordert, von seinem Fürsten einen «Dimissions-Schein» vorzulegen sowie einen provisorischen Revers zu unterfertigen, in dem er sich verpflichtete, das Amt anzunehmen, sich an die Schulordnung, die gegenwärtige sowie die zukünftige, zu halten und Unterricht in der lateinischen Sprache zu erteilen oder einen Substituten hierfür zu honorieren. Fürst Leopold hatte nicht die Absicht, seinem Kapellmeister Hindernisse in den Weg zu legen, und stellte daher die folgende Urkunde aus:⁵

Von Gottes Gnaden Wir Leopold F.Z.A.t.t. fügen hiermit männiglich zu wissen, wasgestalt Wir den Ehrenvesten und Wohlgelahrten Johan Sebastian Bachen seit den 5. Augusti 1717. alß Capelmeistern und Directoren unserer Cammer Music in Diensten gehabt, da Wir dan mit deßen Verrichtungen jeder Zeit wohl zufrieden gewesen: Wan aber derselbe anderweit seine Fortun vor itzo zu

³ Es war die Kantate Nr. 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe», deren Baßsolo ungewöhnlich hoch liegt, was auf Bachs eigene Stimmlage hinzuweisen scheint. Vgl. Schering, «Musikleben», S. 32.

⁴ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 91.

⁵ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 93.

suchen willens, und Unß deshalb um gnädigste dimission unterthänigst angelanget: Alß haben Wir ihm dieselbe hier durch in gnaden ertheilen, und zu anderweiten Diensten bestens recommendiren wollen. Uhrkundlich haben Wir diesen Abschied unter Unserer eigenhändigen Unterschrift ausgestellt und mit Unserem Fürstlichen Insiegel bedrucken laßen. So geschehen Cöthen den 13. Aprilis 1723.

Als somit alle Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt waren, fand am 22. April 1723 die formale Wahl statt. Der Bürgermeister Dr. Lange, der die Verhandlungen geführt hatte, tat sein Bestes, um die Wahl in günstigem Licht erscheinen zu lassen, indem er auf Bachs hervorragende Leistungen auf Tasteninstrumenten hinwies und sogar so weit ging zu bemerken: «wann Bach erwehlet würde, so könnte man Telemann, wegen seiner Conduite, vergeßen». Die Ratsherren folgten seinem Beispiel; als besonderen Vorzug des Kandidaten betonten sie, daß er bereit sei, Latein zu unterrichten. Obwohl alle Stadtväter Bachs Probeaufführung beigewohnt hatten, wies nur ein einziger auf seine schöpferische Tätigkeit hin und dies nur mit dem Postulat, seine Kirchenmusik solle «nicht theatralisch» sein, was ohnedies in dem bereits für Telemann geplanten und für Bach beibehaltenen endgültigen Revers vorgesehen war, der diesbezüglich lautete:⁶

Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.

Bach, der entschlossen war, die Stellung zu übernehmen, unterschrieb, was man von ihm verlangte; er versprach sogar, die Stadt nicht ohne Erlaubnis des Bürgermeisters zu verlassen (wohl mit dem innerlichen Vorbehalt, sich gegebenenfalls nicht an dieses Abkommen zu halten). Dann legte er die vorschriftsmäßige theologische Prüfung ab und wurde fähig befunden, das Amt des Thomaskantors anzutreten.

Bevor die endgültigen Beschlüsse gefaßt wurden, schien sich Bach noch eine Möglichkeit zu eröffnen, im idyllischen Köthen zu verbleiben. Am 3. April starb die Prinzessin, die Bach als «amusa» bezeichnet hatte, und es war nun denkbar, daß die Musik in Köthen wieder zu ihrem Recht gelangen würde. Doch lag es nicht in Bachs Natur, sich von dem einmal ins Auge gefaßten Pfad abzuwenden. Es hatte ihn lange Überlegung gekostet, bis er sich entschlossen hatte; nun aber war er bereit, ein neues Leben in Leipzig anzufangen, und zehn Tage nach dem Tode der Prinzessin unterschrieb der Witwer Bachs Entlas-

⁶ Vgl. «Bach-Dokumente» I, S. 177 f.



3. Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig

sungszeugnis. Dies bedeutete jedoch keineswegs einen Abbruch der angenehmen Beziehungen zwischen dem Künstler und dem Fürsten. Trotz seiner vielfältigen Pflichten in Leipzig ermöglichte es Bach, als Kapellmeister «von Haus aus» regelmäßig nach Köthen zu reisen, um dort zu musizieren, und besonders der Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember gab Anlaß zu auserlesenen Aufführungen, bei denen auch Anna Magdalena mitwirkte.⁷ Er hatte die Freude, Leopold am 2. Juni 1725 mit einer musikliebenden Prinzessin verheiratet zu sehen. Für ihren Geburtstag schrieb er die Kantate «Steigt freudig in die Luft» (BWV 36a), die er mit Sängern aus Leipzig aufführte, wobei der Fürst, wie in den schönen ersten Jahren ihrer Beziehung, das wichtige Baßsolo übernahm. Als 1726 dem Fürstenpaar ein Sohn geboren wurde, widmete Bach dem Säugling seine erste Klavierpartita und begleitete die Sendung mit einem (möglicherweise von ihm selbst verfertigten) Widmungsgedicht. Leopolds plötzlicher Tod im November 1728 kam als schwerer Schlag für den Meister. Er reiste zum letzten Male nach Köthen, um anläßlich der Beisetzung in der Nacht des 23. März 1729 eine grandiose Trauermusik aufzuführen, der am folgenden Tag im Zusammenhang mit der Gedächtnispredigt die groß angelegte Trauerkantate «Klagt Kinder» (BWV 244a) folgte.⁸ Unter Leopolds Nachfolger trat ein Niedergang in der Musikpflege ein, und schließlich wurden sogar die letzten fünf Mitglieder des Orchesters entlassen. So zeigte es sich, daß Bach richtig gehandelt hatte, als er beschloß, die kleine Residenz zu verlassen.

Sechs Jahre früher konnte Bach dies freilich nicht voraussehen, und so mag er sich dem neuen Wohnort mit recht gemischten Gefühlen genähert haben. Unter dem Datum «Leipzig, den 29. Mai 1723» berichtet die «Stats- u. Gelehrte Zeitung des Hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten»:

*Am vergangenen Sonnabend zu Mittage kamen 4 Wagen mit Haus-Raht beladen von Cöthen allhier an, so dem gewesenen dasigen Fürstl. Capell-Meister, als nach Leipzig vocirten Cantori Figurali, zugehöreten; Um 2 Uhr kam er selbst nebst seiner Familie auf 2 Kutschen an, und bezog die in der Thomas-Schule neu renovirte Wohnung.*⁹

⁷ 1724 erhielt das Ehepaar ein Honorar von 60 Talern, 1725 betrug das Honorar nur 30 Taler, doch wurde ihre Unterbringung im Ratsgasthof beglichen. Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 144 und 153.

⁸ S. Seite 194. Auch nach Sebastians Tod wurde die Beziehung der Familie Bach mit Köthen aufrechterhalten. Als Friedemanns Tochter, Friederike Sophie, am 15. Februar 1757 getauft wurde, befanden sich zwei Mitglieder des fürstlichen Hauses von Anhalt-Köthen unter den Taufpaten.

⁹ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 104, wo dazu bemerkt wird, daß der Rat für die Renovierung der Kantorenwohnung über 100 Taler ausgab.

Am 31. Mai 1723 wurde der neue Kantor formell in die Thomasschule eingeführt. Verschiedene Ansprachen wurden gehalten, die Schüler sangen, und Bach hielt eine Rede, in der er das Versprechen ablegte, den Vorgesetzten gebührenden Respekt zu erweisen und seine Pflichten derart zu erfüllen, daß man «seine devoteste Bezeugung jederzeit spüren» werde. Eine kleine Störung in dem feierlichen Akt war recht bezeichnend für den Stand der Dinge. Das Konsistorium hatte die Geistlichen der Thomaskirche beauftragt, den neuen Kantor im Namen der Kirche formell zu begrüßen, und Pastor Christian Weiß war hiermit betraut worden. Der Vorgang sagte jedoch der städtischen Behörde nicht zu, die der Ansicht war, daß die Installierung des Thomaskantors ihr zustehe, und behauptete, ein kirchlicher Beamter sei noch nie bei diesem Akt hervorgetreten. Es kam zu einem Wortwechsel, der später zu einem ausgedehnten Austausch von Briefen führte. Den neuen Kantor mag der Zwischenfall merkwürdig berührt haben, doch konnte er sich nicht früh genug klar machen, daß er von nun an mit einer Menge von Beamten zu arbeiten haben würde, die alle – die bedeutenden wie die unbedeutenden – auf der Wahrung althergebrachter Rechte bestanden. Sich in dem Dickicht von Privilegien und traditionellem Brauch, die die Tätigkeit der verschiedenen städtischen und kirchlichen Beamten bestimmten, zurechtzufinden und die ungeschriebenen Regeln befolgen zu lernen, bedeutete eine Menge Arbeit, und dabei gab es doch so unendlich viel anderes für den Kantor zu tun!

Er fand die Schule in recht schlechter Verfassung. Der einundsiebzigjährige gesundheitlich geschwächte Rektor Johann Heinrich Ernesti war seit Jahren nicht mehr imstande gewesen, den Schülern oder Lehrern die richtige Führung angedeihen zu lassen, und das Niveau des altehrwürdigen Instituts war gesunken. Das Hauptkontingent der Schüler machten die vierundfünfzig Alumnus aus, Söhne unbemittelter Eltern, die mit Hinblick auf musikalische Begabung gegen ein nominelles Entgelt in die Schule Aufnahme fanden. Viele der Knaben hatten zu Hause keine gute Erziehung genossen und bedurften einer festen Hand. Gerade daran aber fehlte es dem alten Rektor. Auch war es keineswegs leicht, Ordnung und Disziplin in dem Gebäude aufrechtzuerhalten, das seit seiner Erbauung im Jahre 1553 kaum geändert worden war und nun völlig veraltet erschien. Es mangelte überall an Platz. Nicht jeder Schüler hatte sein eigenes Bett, und ein Zimmer mußte drei verschiedenen Klassen gleichzeitig dienen und wurde außerdem als Speisesaal verwendet. Noch mehr als die räumliche Beschränktheit mußte das den jungen Sängern auferlegte Tagesprogramm den Kantor bedenklich stimmen. Sie waren sehr überarbeitet und kaum in der Lage, ihre Stimmen in guter Verfassung zu erhalten. Bei jedem Begräbnis – außer wenn es sich um ganz arme Leute handelte – mußten sie

zur Stelle sein, um Choräle zu singen, ob es nun regnete, stürmte oder schneite, und niemand konnte eine Verbesserung der Lage vorschlagen, da die Begräbnisgebühren sowohl für die Schüler wie für die Lehrer von großer Wichtigkeit waren. Von Neujahr bis Mitte Januar sangen die Alumnus täglich auf den Straßen, um milde Gaben zu erbitten, und natürlich geschah dies auch oft bei schlechtem Wetter.¹⁰ Wieder wagte niemand, Einspruch gegen den einträglichen alten Brauch zu erheben. Überbeschäftigt, dürftig ernährt und schlecht untergebracht, mußten die Schüler sich nur zu häufig auf die Krankenliste setzen lassen, und in dem überfüllten, unhygienischen Gebäude breiteten sich ansteckende Krankheiten in bedenklicher Weise aus.¹¹

Auch zwischen den Lehrern herrschte Unfriede mancher Art, und so war es eine bewegte und keineswegs harmonische Welt, in die sich Sebastian Bach aus dem freundlichen Köthen versetzt sah. Er mußte in ihrem Zentrum leben. Seine Wohnung, die sich im südlichen Flügel des Schulgebäudes befand, hatte wohl einen eigenen Eingang, doch war das Allerheiligste, die Komponierstube, in der der Kantor stets seine schöpferische Tätigkeit entfaltet hatte, nur durch eine dünne Wand von dem Zimmer der Sextaner getrennt. Welch starke Konzentration mußte er aufbringen, um die lauten Stimmen seiner jugendlichen Nachbarn zu überhören! Und auch diese schwache Distanzierung war ihm nicht immer vergönnt. Jede vierte Woche mußte der Kantor sieben volle Tage lang als Inspektor fungieren; von fünf oder sechs Uhr früh (je nach der Jahreszeit), wenn die Schüler aufstanden, während der Betstunden, der Mahlzeiten und der Schulstunden bis acht Uhr abends hatte er die Disziplin aufrechtzuerhalten und, nachdem die Knaben zu Bett gegangen waren, darauf zu sehen, daß alle Lichter ausgelöscht wurden. Diese dreizehn Wochen im Jahr – manchmal waren es noch mehr, wenn er einen Kollegen zu vertreten hatte – unterbrachen seine künstlerische Tätigkeit und beanspruchten ein Übermaß an Nervenkraft, da die Aufrechterhaltung von Disziplin einem Manne seines erregbaren Temperamentes nicht leicht fiel. Glücklicherweise waren seine anderen außermusikalischen Obliegenheiten nicht erheblich. Da er die Lateinklassen einem Kollegen übertrug, dem er hierfür fünfzig Taler zahlte, mußte er nur einmal wöchentlich Luthers lateinischen Katechismus lehren, was für den mit dem protestantischen Dogma so völlig vertrauten Meister kaum eine Bürde bedeuten konnte.

¹⁰ Allerdings scheinen die «Concertisten» von der Mitwirkung bei der Neujahrmusik und bei den Umgängen befreit gewesen zu sein. Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 135.

¹¹ Es war wohl unvermeidlich, daß Bach Krankheitskeime aus der Schule in sein Quartier brachte, und dies mag wesentlich dazu beigetragen haben, daß so viele von Anna Magdalenas Kindern in zartem Alter starben.

Die Mehrzahl seiner Obliegenheiten war musikalischer Natur, und darauf wies auch sein Titel *Director Musices* hin, den er stets bei Unterschriften verwendete, um zum Ausdruck zu bringen, daß es ihm auf diesen Teil seines Amtes am meisten ankam. Er war für die Musikdarbietungen in allen Kirchen der Stadt verantwortlich; zwei von ihnen – St. Thomae und St. Nicolai – hatten jeden Sonntag einen vier Stunden währenden Gottesdienst, in dem die Musik eine große Rolle spielte.¹² Im Mittelpunkt der Kirchenmusik stand die Kantate, die abwechselnd in der Thomas- oder Nicolaikirche von den besten Sängern der Schule, der sogenannten *ersten Kantorei*, ausgeführt und vom Kantor geleitet wurde, während die Wiedergabe der vorangehenden Motette und die Leitung der Musik in den drei anderen Kirchen vorgeschrittenen Studenten, den Präfekten, übertragen wurde. Von den beiden Hauptkirchen zog Bach St. Thomae vor. Die Orgel sowie das Gebäude waren kürzlich repariert worden, und wie ein zeitgenössischer Autor bemerkte, galt die Kirche als *«eines der geputztesten und schönsten Gotteshäuser, welches . . . mit einem trefflichen und kostbaren Altare prangte»*. Der Musikdirektor schätzte besonders die gut verwendbaren Holzgalerien zu beiden Seiten der Orgel. Während die Sänger vor der Orgel standen, befanden sich die Instrumentalisten auf diesen Emporen, und es ergab sich die Möglichkeit zur Wiedergabe doppelchöriger Kompositionen, wie Bach es in der Matthäusp passion vorsah. Außer der großen Orgel befand sich noch ein kleines Instrument hoch an der Altarwand, das er für besondere Effekte (wie das Erklingen des ursprünglich instrumental gedachten Cantus firmus im ersten Chor der Matthäusp passion) verwenden konnte.

Die Nicolaikirche wurde gewöhnlich für den ersten Feiertag der großen Feste herangezogen, da der Superintendent D. Deyling dort predigte. Sie verfügte über keine so vorteilhaften Einrichtungen, und der für die Musiker verfügbare Platz war recht beschränkt. Andererseits war die Orgel günstiger aufgestellt als in der Thomaskirche, und Bach verwendete sie gerne für Kompositionen, die eine wichtige Orgelstimme enthielten.¹³

¹² Die Anordnung des Gottesdienstes am ersten Advent-Sonntag hat Bach selbst in das Autograph seiner Kantate Nr. 61 mit folgenden Worten eingetragen: (1) *Praeludieret*. (2) *Motetta*. (3) *Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird*. (4) *Intoniret vor dem Altar*. (5) *Epistola verlesen*. (6) *Wird die Litaney gesungen*. (7) *Praelud: auf den Choral*. (8) *Evangelium verlesen*, (9) *Praelud. auf die HauptMusic*. (10) *Der Glaube gesungen*. (11) *Die Predigt*. (12) *Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen*. (13) *Verba Institutionis*. (14) *Praelud. auf die Music. Und nach selbiger wechselweise praelud. v Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende & sic porrò*. (S. NBA I/1, S. VI.)

¹³ Vgl. B. F. Richter in BJ 1908.

Entweder in der Thomas- oder in der Nicolaikirche mußte jeden Sonntag und an allen Festtagen eine dem liturgischen Kalender entsprechende Kantate ertönen. Eine Ausnahme bildeten nur die drei letzten Sonntage der Adventzeit und die fünf Sonntage der Fastenzeit; doch waren diese Ruhepunkte für den Dirigenten und die Ausführenden höchst notwendig, da es galt, zu dieser Zeit umfangreiche und besondere Programme für die drei Weihnachtstage, beziehungsweise für Karfreitag und die drei Ostertage, vorzubereiten.

Die zur Wiedergabe gelangenden Werke wurden zum größten Teil vom Musikdirektor beigestellt, der sich mit atemraubender Intensität in die neuen Pflichten stürzte. An Kantaten lieferte Bach, nach Forkels Angabe, «fünf vollständige Jahrgänge auf alle Sonn- und Feiertage», das heißt nahezu dreihundert Werke. Wenn wir auch annehmen können, daß manche davon älteren Ursprungs waren und gewisse Nummern Bearbeitungen weltlicher Kompositionen darstellten, ist doch als gegeben anzusehen, daß Bach am Anfang seiner Tätigkeit jede Woche eine andere Kantate vorführte. Auch hatte er die Passion für Karfreitag zu komponieren, Motetten für wichtige Begräbnisse¹⁴, festliche Werke für die Einsetzung des neuen Stadtrates, für Geburtstagsfeiern erlauchter Personen, und so weiter.

Das erste in Leipzig verbrachte Weihnachtsfest gibt eine gute Vorstellung von der Gluthitze schöpferischer Tätigkeit, die Bach erfaßt hatte. Für zwei der drei Feiertage lieferte er eine neue Kantate, und im Vesperegottesdienst erklang sein neues «Magnificat». Zum Neujahrsfest aber hatte er dennoch eine andere Komposition bereit.

Für die anderen Stadtkirchen¹⁵, in denen die weniger gut ausgebildeten Sänger der Schule unter der Leitung von Präfekten wirkten, hatte der Musikdirektor nicht viel Arbeit zu leisten; er mußte nur die Zuteilung der Musiker überwachen, da die Zusammensetzung der verschiedenen Gruppen infolge von Krankheitsfällen oder anderen Umständen ständig wechselte.

Überdies erschien es Bach wichtig, außer den vier Stadtkirchen auch die Paulinerkirche in sein Wirkensgebiet einzubeziehen. Dies war die Universitäts-

¹⁴ Bald nach seiner Ankunft in Leipzig wurde er z. B. aufgefordert, ein Werk für einen Trauergottesdienst zu schreiben, der für die Frau eines hohen Beamten abgehalten wurde. Wahrscheinlich entstand aus diesem Anlaß die Motette «Jesu, meine Freude» (BWV 227).

¹⁵ Es waren dies die Peterskirche und die Neukirche. In letzterer gelangte an Festtagen und während der Leipziger Messe reicher besetzte Kirchenmusik zur Wiedergabe, für die der Organist – bei Bachs Ankunft G. B. Schott und nach 1729 C. G. Gerlach – verantwortlich war; Universitätsstudenten und Berufsmusiker standen ihm zur Seite.

kirche, in der in früheren Zeiten nur an hohen Festtagen und anlässlich der vierteljährlichen feierlichen Universitätsakte ein Gottesdienst abgehalten wurde, für dessen Musik der Thomaskantor verantwortlich war. Von 1710 an aber hatte die Universität auch noch einen jeden Sonntag stattfindenden «neuen Gottesdienst» eingeführt. Kuhnau war es nur mit großer Mühe gelungen, auch hierfür die Leitung zu erlangen, da die Universität grundsätzlich bemüht war, sich von den städtischen Beamten unabhängig zu halten. Nach seinem Tod wurde der vormalige Organist der Kirche, J. G. Görner, aushilfsweise herangezogen, und dieser war klug genug, zunächst keine materielle Entschädigung zu verlangen. Dies machte auf die Universitätsbehörde einen so günstigen Eindruck, daß sie seine spätere Bewerbung um die Stelle positiv erledigte und ihm einige Wochen vor Bachs Ernennung die musikalische Leitung des «neuen Gottesdienstes» übertrug, während der «alte Gottesdienst» weiterhin dem Thomaskantor vorbehalten blieb. Bach war mit dieser Sachlage keineswegs einverstanden. Nicht nur aus finanziellen Gründen war ihm an der Universitätskirche gelegen; er wollte auch mit den an der Kirche tätigen Universitätsstudenten Fühlung nehmen, da der «Director Musices» bei den verschiedensten Anlässen auf ihre Hilfe angewiesen war. Bach war der Überzeugung, daß aus Präzedenzgründen das von seinem Vorgänger innegehabte Amt auch ihm zur Gänze zustehe, und er tat daher sein möglichstes, um in der Universitätskirche Fuß zu fassen. Bevor er noch als Thomaskantor offiziell installiert war, ließ er zum Pfingstfest am 16. Mai 1723 erlesene Musik in dieser Kirche erklingen. In gleicher Weise fuhr er in den folgenden drei Jahren fort und lieferte die Musik für elf festliche Anlässe. Als es jedoch zur Entlohnung für seine Dienste kam, stieß er auf Schwierigkeiten, und es erwies sich als unmöglich, das dem Thomaskantor zustehende Honorar von zwölf Talern zu erhalten. Sein diesbezügliches Gesuch wurde von der Universität abgewiesen, und es wurde beschlossen, ihm die Hälfte des Honorars zukommen zu lassen, während die andere Hälfte an Görner gehen solle. Höchst unwillig über dieses ihm erwiesene Unrecht beschloß Bach, sich an die höchste Instanz, August «den Starken», Kurfürsten von Sachsen und König von Polen, zu wenden. Sein Gesuch lautete:¹⁶

¹⁶ Vgl. «Bach-Dokumente» I, S. 30 f.

AllerDurchlauchtigster,
Großmächtigster König und ChurFürst,
Allernädigster Herr.

E. Königliche Maj: und ChurFürstliche Durchlaucht wollen allernädigst geruhen, Sich in allerunterthänigster Submißion vorstellen zu lassen, welcher gestalt das Directorium der Music des alten und neuen Gottesdienstes bey E. Löblichen Universität zu Leipzig, nebst der Besoldung und gewöhnlichen Accidentien mit hiesigem Cantorat zu S. Thomas iedemahl, auch bey Lebzeiten meines Antecessoris, verknüpft gewesen, nach dessen Absterben aber in während der vacanz solches dem Organisten zu S. Nicolai, Görnern, gegeben, und mir bey Antretung meines Amtes das Directorium des so genannten alten Gottesdienstes zwar wiederum überlassen, die Besoldung aber hernachmals abgeschlagen, und solche nebst dem Directorio des neuen Gottesdienstes vorgedachtem Organisten zu S. Nicolai zugeeignet worden; und ob wohl bey E. Löblichen Universität ich mich geziemend gemeldet, und daß es bey der vormahligen Verfaßung gelassen werden möchte, Ansuchung gethan, dennoch mehr nicht erhalten können, als daß man mir von dem Salario, welches sonst in zwölf Gulden bestehet, die Helffte desselben angeboten.

Alldieweil aber, Allernädigster König und ChurFürst, E. Löbliche Universität mich zur Bestellung der Music bey dem alten Gottesdienste ausdrücklich erfordert und angenommen hat, ich solches Amt bißher auch verrichtet, das Salarium, welches man zu dem Directorio des neuen Gottesdienstes geschlagen mit demselben vormahls gar nicht, sondern eigentlich mit dem alten Gottesdienst verbunden, auch das Directorium des neuen, zugleich auch beym Anfang des neuen Gottesdienstes mit dem alten verknüpffet worden, und wenn ich auch schon das Directorium des neuen, dem Organisten zu S. Nicolai nicht streitig machen wolte, mir doch die Entziehung des Salarii, so allerdings jederzeit, ehe noch der neue Cultus angestellet worden, zu dem vormahligen gehört hat, höchst betrübt und nachtheilig ist, auch Kirchen Patroni, was einmahl zu der ordentlichen Besoldung eines Kirchendieners angesetzt und bestimmt ist, anders zu disponiren, und entweder gänzlich zu entziehen, oder auch zu verkürzen, sonst nicht gewohnt sind, und ich doch mein Amt bey obbemeldeten alten Gottesdienst schon über zwey Jahr ümsonst verrichten müssen. Als ergeht an Eu: Königliche Mayest: und ChurFürstliche Durchlaucht mein allerunterthänigstes Suchen und Bitten, es wollen Dieselben an die Löbliche Universität zu Leipzig, damit Sie bey der vormahligen Einrichtung es bewenden, und nebst dem Directorio des alten Gottesdienstes mir auch das Directorium des neuen, insonderheit aber die völlige Besoldung des alten Gottesdienstes

und beyderseits vorfallende accidentien fernerweit angedeyen laßen möge, allerGnädigsten Befehl ertheilen. Vor solche allerhöchste Königliche Gnade werde lebenslang beharren

Eu: Königlichen Majest: und ChurFürstlichen Durchlaucht

Leipzig. den 14. Sept:

allerunterthänigst-gehorsamster

1725.

Johann Sebastian Bach.

Es scheint, daß Bach das Schreiben persönlich am Dresdner Hof ablieferte, da er sich zu dieser Zeit auf der neuen Silbermann-Orgel der Sophienkirche in der Hauptstadt hören ließ und großen Beifall erntete. Der Kurfürst beauftragte die Universität, Bach «gebührend klagloß» zu halten, worauf die Universität beschloß, ihrerseits einen Bericht nach Dresden zu senden. Bach sah sich genötigt, zwei weitere Eingaben zu machen; die zweite war ein Meisterwerk logisch-klarer Darstellung von etwa dreitausend Worten. Der Dresdner Hof aber erledigte die Angelegenheit im Sinne der Universität. Bach wurde nur der alte Gottesdienst zugewiesen und honoriert, und den akademischen Behörden wurde das Recht zugesprochen, über den neuen Gottesdienst nach Belieben zu verfügen. Diese Niederlage scheint Bach stark verstimmt zu haben. Ein gewisses Nachlassen seiner Produktivität auf dem Gebiet der Kirchenkantate mag damit im Zusammenhang stehen.

Die ganze Episode ist überaus bezeichnend. Wenn es uns überraschend erscheint, daß der Künstler sich wegen eines verhältnismäßig geringen ausstehenden Betrages an den Landesherrn wandte, so ist zu bedenken, daß das Einkommen des Thomaskantors aus vielen kleinen Posten bestand, auf die sorgfältig zu achten lebensnotwendig war. Vor allem aber war Bach außerstande, sich mit einer ihm erwiesenen Ungerechtigkeit einfach abzufinden. Dies widersprach seiner kämpferischen Energie. Der Mann, der nach Kirnbergers Angabe zu sagen pflegte: «Es muß alles möglich zu machen seyn»¹⁷, wandte jedes ihm zur Verfügung stehende Mittel an, um zu seinem Recht zu kommen, wobei Kompromisse irgendwelcher Art von ihm nicht erwogen wurden. Naturgemäß war ein Vorgehen dieser Art oft dazu angetan, ihm Gegner zu schaffen. Die Universität, die wohl von Anfang an das Fehlen einer akademischen Bildung bei dem neuen Thomaskantor bemängelt hatte, war nun durchaus bereit, ihn zu übergehen, wenn für einen besonderen Anlaß eine Komposition benötigt wurde.

Diese Einstellung zeigte sich deutlich bei einem späteren Vorfall. Im Septem-

¹⁷ Vgl. A. Schering in BJ 1918, S. 150.

ber 1727 starb die sächsische Kurfürstin Christiane Eberhardine, die sich im lutherischen Leipzig größter Verehrung erfreut hatte, da sie dem protestantischen Glauben treu blieb, als ihr Gatte, um den polnischen Thron zu gewinnen, zum Katholizismus übergetreten war. Unter dem Eindruck des traurigen Ereignisses erbot sich ein adliger Universitätsstudent, Hans Carl von Kirchbach, in der Paulinerkirche eine Gedächtnisfeier mit Musik auf die Verewigte abzuhalten und die daraus erwachsenden Kosten zu tragen. Sobald ihm die Erlaubnis hierzu erteilt wurde, bestellte er bei dem Dichter Johann Christoph Gottsched eine Trauerode, die Bach vertonen sollte. Diese Wahl sagte aber den Professoren nicht zu. Kollege Gottsched war ihnen natürlich willkommen, doch sollte Görner sein Werk in Musik setzen. Als Kirchbach dies ablehnte, da Bach seine Arbeit bereits beendet hatte und bezahlt worden war, wurde ihm bedeutet, der Komponist dürfe sein Werk nicht selbst zur Aufführung bringen, da dies Görners Pflicht sei. Höchst verärgert drohte der junge Mann, den ganzen Plan aufzugeben, worauf es zu einem Vergleich kam. Görner sollte von Kirchbach ein Geschenk von zwölf Talern erhalten, Bach aber einen Revers unterschreiben, daß er in Zukunft ohne vorherige Zustimmung der Universität keine Abmachung über ein in St. Pauli aufzuführendes Werk treffen werde. Der erste Teil des Abkommens wurde reibungslos ausgeführt; Görner erhielt seine Bezahlung und war zufrieden. Der Universitätsschreiber aber, der zweimal bei Bach vorsprach, um den Revers unterzeichnen zu lassen, traf den Thomaskantor nicht an, worauf beschlossen wurde, den Revers Herrn von Kirchbach zur Weiterleitung zu übergeben. Hiermit kam die leidige Angelegenheit zu ihrem Ende, und Bach hat anscheinend den Revers nie unterschrieben.

Was der berühmte Gottsched über die Sache dachte, wissen wir nicht. Möglicherweise sagte ihm die Komposition nicht recht zu, da der Kantor gewagt hatte, die Struktur seiner Ode etwas abzuändern, indem er die neun gleichgebauten Strophen in zehn musikalischen Abschnitten vertonte.

Die ›Trauerode‹ (BWV 198) gelangte am 17. Oktober 1727 in der Paulinerkirche zur Wiedergabe, und wie eine Zeitungsnotiz meldet, hatten sich «Was von Fürstlichen Personen, hohen Ministres, Cavalliers . . . auf der Messe befunden, . . . nebst einer großen Anzahl vornehmer Dames, wie auch die gantze löbl. Universität und E.E.Hochw. Rath in Corpore dabey eingefunden». Der Chronist Christoph Ernst Sicul betont in seinem Bericht eher die künstlerische Seite: «Die Trauer-Music, so dießmal der Herr Capellmeister, Johann Sebastian Bach, nach Italiänischer Art componiret hatte, mit Clave di Cembalo, welches Herr Bach selbst spielte, Orgel, Violes di Gamba, Lauten, Violinen, Fleutes douces und Fleutes traverses etc.»¹⁸

¹⁸ Vgl. ›Bach-Dokumente‹ II, S. 174 ff.

Die glänzende Zuhörerschaft mag den Komponisten einigermaßen für die vorangegangenen Unannehmlichkeiten entschädigt haben. Auch mußte es ihm Befriedigung gewähren, daß der junge Kirchbach auf seiner Mitwirkung bestanden hatte. Während die Professoren keinen Unterschied sahen zwischen Bachs Kompositionen und denen eines mittelmäßigen Musikers wie Görner, von dem Bach einmal wütend erklärte, er hätte besser daran getan, ein Schuster zu werden¹⁹, waren die jungen Leute von Bachs Kunst tief beeindruckt. Wenn Musik für einen besonderen festlichen Anlaß benötigt wurde, war es ihr Streben, Bachs Mitwirkung zu erzielen, und manche weltlichen Kantaten verdanken ihre Entstehung solchen Aufträgen.²⁰ Wichtiger war noch, daß begabte Universitätsstudenten bereit waren, ihm bei seinen Kirchenmusikaufführungen zur Seite zu stehen. Wir wissen etwa aus dem Zeugnis, das Bach für den späteren Kantor in Schweidnitz, C. G. Wecker, schrieb, daß dieser ihm als Sänger und Instrumentalist «rühmlichst assistiren» konnte²¹; und das gleiche gilt für den jungen C. G. Gerlach, der 1723 seine Studien an der Thomaschule abschloß; ihm dankte Bach, indem er ihm zum Amt des Organisten und Musikdirektors an Leipzigs Neukirche verhalf.²²

Dank seiner begabten und begeisterten Helfer, zu denen auch Bachs eigene drei Söhne zu zählen sind, die sich allmählich zu ausgezeichneten Musikern entwickelten, war der Meister in der Lage, den Plan zu einer wirklich großangelegten musikalischen Darbietung zu verwirklichen. Am Karfreitag des Jahres 1729 erlebte seine Matthäuspassion ihre erste Aufführung in der Thomaskirche. Die Zahl der Mitwirkenden muß der Gemeinde als ganz enorm erschienen sein. Es haben sich Stimmen erhalten, die Bach für eine spätere Aufführung benützte, und aus ihnen geht hervor, daß er siebzehn Spieler für jedes Orchester verwendete, zwölf Sänger für jeden der beiden Chöre und eine dritte Gruppe von drei bis sechs Sängern für den Choral in der ersten Nummer. 1729 war die Zahl der Sänger geringer, da der Cantus firmus nicht gesungen wurde, sondern auf der kleinen, hoch auf der Altarwand angebrachten Orgel erklang. Dennoch überstieg sie bei weitem das übliche Ausmaß der Mitwirkenden. Trotz seiner erheblichen Länge von mehr als drei Stunden wurde das Werk

¹⁹ Vgl. C. L. Hilgenfeldt, «J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke», Leipzig 1850. Bach hatte reichlich Gelegenheit, Görner an der Arbeit zu sehen, da dieser bis 1729 Organist von St. Nicolai war und dann das gleiche Amt in St. Thomae ausübte.

²⁰ Vgl. F. Smend in AfMf 1942, Heft 1, S. 16.

²¹ S. Bachs Zeugnis vom 20. 3. 1729. «Bach-Dokumente» I, S. 129.

²² Bach nahm Gerlach 1729 nach Weißenfels mit, wo er in der anläßlich des Geburtstages von Herzog Christian stattfindenden Festaufführung mitwirkte.

innerhalb der traditionellen Karfreitagsvesper aufgeführt, wobei die folgende Ordnung festgelegt war:²³

1. $\frac{1}{4}$ 2 Uhr Einläuten mit dem ganzen Geläute; hiernach
2. das Lied ›Da Jesus an dem Kreuze stund‹ vom Chor gesungen.
3. Passionsmusik (1. Teil).
4. Kanzelvers ›Herr Jesu Christ, dich zu uns wend‹.
5. Predigt.
6. Passionsmusik (2. Teil).
7. Motette ›Ecce quomodo moritur‹ (Jac. Gallus).
8. Passionsvers intoniert. Kollekte gesprochen.
9. ›Nun danket alle Gott‹.

Heute ist es nicht leicht, sich vorzustellen, wie Leipzig auf das erhabene Werk reagierte. Wenn man bedenkt, daß Bach sich hatte verpflichten müssen, keine theatralische Kirchenmusik zu schreiben, hat man einigen Grund anzunehmen, daß viele Mitglieder der Gemeinde von der ungeheuren Ausdruckskraft dieser Musik verwirrt, wenn nicht unangenehm berührt waren.²⁴

Am gleichen Karfreitag erklang auch eine andere neue Passion in Leipzig. Christoph Gottlob Fröber führte in der Neukirche seine Vertonung des berühmten Brockes'schen Textes ›Der für die Sünden dieser Welt gemarterte und sterbende Jesus‹ auf (den auch Keiser, Telemann und Händel vertont hatten) und da er sich um die zur Besetzung gelangende Organistenstelle in dieser Kirche bewarb, mag sein Werk manche Leipziger eher interessiert haben als die Komposition des Thomaskantors.

Wie immer aber die Wirkung auf die Gemeinde gewesen sein mag, so muß berichtet werden, daß weder die Matthäuspassion selbst noch Bachs außerordentliche Leistung, das schwierige Werk mit den beschränkten ihm zur Verfügung stehenden Kräften aufzuführen, auf seine Vorgesetzten besonderen Eindruck machte. Ihre Einstellung zeigt sich deutlich in einem Vorfall des gleichen Jahres. Man pflegte in die Thomasschule jedes Frühjahr neue Schüler aufzunehmen, um so Ersatz für die das Institut verlassenden Studenten zu

²³ Vgl. A. Schering, ›Musikleben‹, S. 166.

²⁴ Häufig wurde die Vermutung ausgesprochen, daß Gerber die Matthäuspassion im Sinn hatte, als er von der alten adeligen Witwe berichtete, die beim Anhören der Passion ausrief: ›Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre!‹ Smend aber gibt in ›Bach in Köthen‹, S. 136 f., die ganze Stelle aus Christian (nicht Heinrich Nikolaus) Gerbers ›Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen‹, 1732, wieder und meint, daß sie sich eher auf Dresdner als auf Leipziger Verhältnisse beziehe.

schaffen. Im Mai 1729, wenige Wochen nach der Aufführung der Matthäuspension, überreichte Bach dem Rat eine genaue Liste der von ihm geprüften Kandidaten, in der die brauchbaren sowie die unbrauchbaren angeführt waren und das Einverständnis des Rektors mit dieser Wahl bestätigt wurde. Die Stadtväter hatten jedoch ihre eigenen Ansichten; sie nahmen Jünglinge auf, gegen die der Kantor sich ausgesprochen hatte, sowie einen von ihm überhaupt nicht geprüften, und andererseits nicht alle von ihm empfohlenen Kandidaten. Noch bezeichnender ist der Bericht einer im folgenden Jahr abgehaltenen Ratssitzung.²⁵ Als Klagen über den Magister Petzoldt geführt wurden, der Bachs Lateinklassen übernommen hatte, kam es von mehreren Seiten auch zu Beschwerden über den Kantor. Bach habe «sich nicht so, wie es seyn sollen, aufgeführt . . . ohne Vorwissen des Reg. Herrn Bürgerm. einen Chor Schüler aufs Land geschicket. Ohne genommenen Urlaub verreiset etc. etc. welches ihm zu verweisen u. er zu *admoniren* seyn», bemerkte ein Ratsherr, worauf ein anderer beistimmte: «Es sey alles wahr, was wieder den Cantor erinnert worden» und ein dritter bemerkte «es thue der Cantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfals nicht erklären, halte die Singstunden nicht, es kämen auch andere Beschwerden dazu, Änderung würde nöthig seyn». Nicht ein einziger fand ein Wort der Verteidigung für den Künstler, noch wurde die Matthäuspension erwähnt. Es wurde angeregt, dem Kantor «die Besoldung zu verkümmern», wozu alle beistimmten, der eine mit der Bemerkung, daß der Kantor «incurrigibel» sei. Das vertraglich festgelegte Gehalt und die statutenmäßigen Anteile an den Akzidenzen konnten natürlich nicht geschmälert werden, doch fanden sich Möglichkeiten für die Behörde, Bachs Anteil an unerwarteten Einnahmen herabzusetzen.²⁶

Die feindselige Haltung der Stadtväter gegen Bach wurde vom Thomas-kantor durchaus erwidert. Er konnte nicht einfach dulden, daß durch die Aufnahme unverwendbarer Schüler und den Mangel an Geldmitteln für die Heranziehung tüchtiger Mitwirkender die Qualität seiner Arbeit gefährdet wurde. Daher erschien es ihm notwendig, seinen Vorgesetzten die Sachlage genau auseinanderzusetzen, und er arbeitete ein ausführliches Memorandum²⁷ aus, das

²⁵ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 204 f.

²⁶ Das folgende Beispiel erläutert die Methode des Rats. Nach dem Tode des alten Rektors im Oktober 1729 war Bach genötigt, solange der Nachfolger nicht bestellt war, jede dritte Woche statt jeder vierten als Inspektor zu fungieren. Als man später die recht beträchtlichen Anteile des Rektors an den Akzidenzen aufteilte, erhielten die beiden anderen Lehrer, die auch das Inspektionsamt ausgeübt hatten, einen ausgiebigen Teil des dem Rektor zukommenden Geldes, während Bach übergangen wurde.

²⁷ Vgl. die Faksimileausgabe hg. vom Bach-Institut, Leipzig.

im August 1730 überreicht wurde. Schon die Überschrift des im folgenden wiedergegebenen Schriftstückes war dazu angetan, die Stadtväter unangenehm zu berühren:

Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben.

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören Vocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesiges Ohrts von denen Thomas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, als Discantisten, Altisten, Tenoristen, und Baßisten. So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in zerley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen eingetheilet, als: Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomae, S. Nicolai und der Neüen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, so keine music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Baßisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan. (NB. Wiewohl es noch beßer, wenn der Coetus [Gruppe] so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könnte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music besteht aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur	—	Violino 1.
2 biß 3 zur	—	Violino 2.
2 zur	—	Viola. 1
2 zur	—	Viola. 2
2 zum	—	Violoncello.
1 zum	—	Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen		Hautbois.
1 auch 2 zum	—	Basson.
3 zu denen	—	Trompetten
1 zu denen	—	Paucken.

summa 18. Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. NB. füget sichs, daß das KirchenStück auch mit Flöten, (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr oft zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten.

Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen besteht aus 8 Persohnen, als 4. StadtPfeifern, 3 KunstGeigern und einem Gesellen. Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß Sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl seyn sollte...

[Es] fehlen folgende höchstnöthige subjecta theils zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen, nemlich:

- 2 Violisten zur 1 Violin.
- 2 Violisten zur 2 Violin.
- 2 so die Viola spielen.
- 2 Violoncellisten.
- 1 Violonist.
- 2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müssen ersetzt werden. Die Herrn Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadiget werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfähigkeit der Studiosorum ver-

lohren; Denn wer wird ümsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedennen, daß da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müssen: So ist leicht zu erachten was dadurch dem Vocal Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen, (als an welchen in denen beeden HauptKirchen die Music zugleich besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahln so dann ins andere Chor die jenigen Schüler, so noch ein und andres Instrument spielen, vollends abgeben, u. mich völlig dern beyhülffe begeben muß.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, daß durch bißherige reception so vieler untüchtigen und zur music sich gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreifen, daß ein Knabe, so gar nichts von der Music weiß, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kan, auch kein musicalisch naturel haben könne; consequenter niemahln zur Music zu gebrauchen sey. Und die jenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht so gleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen seyn. Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstlich Jährlich zu informiren, biß sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müssen wenigstens tact und tonfeste seyn üm bey Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit andern ersetzt werden, so einestheils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so ist leicht zu schließen, daß der Chorus musicus sich vergeringern müße.

Es ist ja notorisch, daß meine Herrn Praeantecessores, Schell und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer Herrn Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohl lautende Music haben produciren wollen; welches sie dann auch in so weit haben praestiren können da so wohl einige vocalisten, als: Baßist, u. Tenorist, ja auch Altist, als auch Instrumentisten, besonders 2 Violisten von E. HochEdlen und Hochweisen Raht a parte sind mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verstärckung derer Kirchen Musiquen animiret worden.

Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehemem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderens-würdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neüen Arthen der Music bestreiten, mit-

hin im Stande seyn können, dem Compositori und deßen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teütschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Franckreich, Engeland oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist, und welche es lange vorherho studiret ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müß und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will; sondern läset Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kan, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muß was trefliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bey ceßirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen.

Zum Beschluß finde mich genöthiget den numerum derer itzigen alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann zu reiferer Überlegung es zu überlaßen, ob bey so bewandten Umständen die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey . . .

[Es folgt nun eine Aufzählung sämtlicher Schüler mit dem folgenden Ergebnis:]

Summa. 17 zu gebrauchende, 20. noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige. Leipzig, den 23. Aug. 1730.

Joh: Seb: Bach.

Director Musices.

Dies ist ein höchst bezeichnendes Dokument. Es vermittelt interessante Einblicke in die Aufführungspraxis der Zeit sowie in Bachs künstlerisches Denken. Sein Nachdruck auf dem «verwunderens-würdig geänderten gusto» zeigt, daß der Thomaskantor sich bei Abfassung dieses Memorandums im Einklang mit den künstlerischen Bestrebungen der Zeit fühlte. Es mag jedoch bezweifelt werden, daß eine Bemerkung dieser Art in dem stark traditionell eingestellten Leipzig günstig wirken konnte. Noch weniger war das Lob Dresdens zu

Ungunsten Leipzigs dazu angetan, auf die Vorgesetzten einen angenehmen Eindruck zu machen. Der Sitz des sächsischen Kurfürsten genoß naturgemäß eine Vorzugsstellung, und Leipzig verfügte keineswegs über die Mittel, es Dresden gleichzutun. Daß Bach Argumente dieser Art vorbrachte, die sich für seine eigenen Bestrebungen kaum günstig auswirken konnten, zeigt, daß er die Angelegenheit nur von seinem eigenen Standpunkt aus ansah. Auch sonst mag er oft in dieser Weise vorgegangen sein und seine Vorgesetzten verärgert haben, ohne für sich Vorteile daraus zu ziehen.

Der Bürgermeister ignorierte denn auch einfach die ihm überreichte Eingabe. Er erwähnte sie gar nicht bei der folgenden Sitzung, sondern beschränkte sich darauf zu bemerken, der Kantor «bezeige schlechte Lust zur Arbeit». Auch die Frage der Zahlung an Universitätsstudenten, die Bach so dringlich empfohlen hatte, kam nicht zur Abstimmung. Dies mußte den Kantor um so mehr erbittern, als er wußte, daß der Rat sich einem anderen Musikdirektor gegenüber weit freigebiger erwies. Dem jungen Gerlach, der auf Bachs Empfehlung an der Neukirche angestellt worden war, hatte der Rat eine Verdopplung des Gehaltes sowie einen Betrag von 36 Talern zum Ankauf von Instrumenten bewilligt. Es hatte durchaus den Anschein, als beabsichtigten die Stadtväter, die Musik an diesem weniger bedeutenden Gotteshaus auf Kosten der altherwürdigen, von Bach betreuten Kirchen von St. Thomae und St. Nicolai zu begünstigen.

All dies veranlaßte Bach, einen Stellungswechsel ins Auge zu fassen, und am 28. Oktober 1730 schrieb er²⁸ an seinen alten Schulkameraden, Georg Erdmann, der als kaiserlich-russischer Agent in Danzig lebte:

HochWohlgebohrner Herr.

Ew: Hochwohlgebohren werden einem alten treüen Diener bestens excusiren, daß er sich die Freyheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da E: Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelafenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; Wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, biß auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin ver-

²⁸ Vgl. Spitta a.a.O. II, S. 82–84.

mählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wolte, zumahln da die neüe Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden, weßwegen auch meine resolution auf ein viertel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahln da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, u. so dann die mutation vornahme. Hieselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man mir Ihn beschrieben, (2) viele accidentia dieser station entgangen, (3) ein sehr theurer Orth u. (4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen. Solten Eu: Hochwohlgebohren vor einen alten treüen Diener dasiges Ohrtes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens besüßen seyn werde. Meine itzige station belaufet sich etwa auf 700 rthl., und wenn es etwas mehrere, als ordinairement, Leichen gibt, so steigen auch nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairn Leichen accidentien über 100 rthl. Einbuße gehabt. In Thüringen kan ich mit 400 rthl. weiter kommen als hiesiges Ohrtes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der exceßiven kostbahren Lebensarth. Nunmehr muß doch auch mit noch wenigen von meinem häußlichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erstere Frau seelig in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne u. eine Tochter, wie solche Eu. Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2ter Ehe sind am Leben 1 Sohn u. 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein Studiosus Juris, die andern beyden frequentiren noch, einer primam der andere 2dam Classem, u. die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, u. der Knabe als erstgebohrner 6 Jahr alt. Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici, u. kan versichern, daß schon ein Concert Vocaliter u. Instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahln da meine itzige Frau gar einen sauberen Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maaß der Höflichkeit wenn Eu: Hochwohl-

geboren mit mehreren incommodire, derowegen eile zum Schluß mit allem ergebensten respect zeit Lebens verharrend

*Eu: Hochwohlgebohren
gantz gehorsamst-
ergebenster Diener*

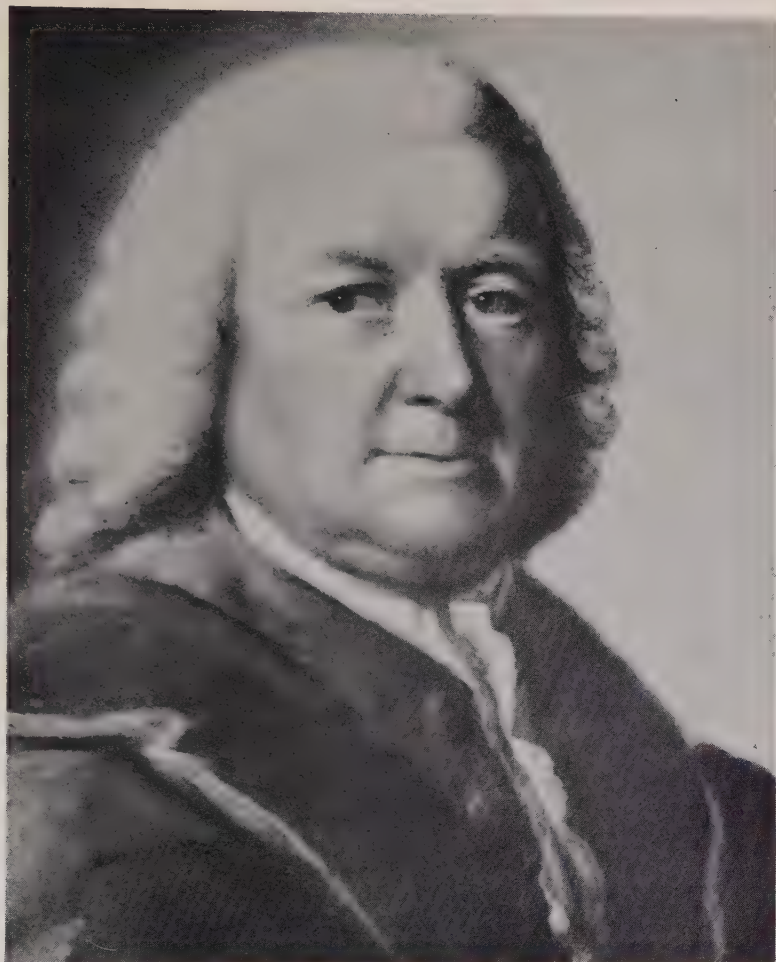
Joh: Sebast: Bach.²⁹

Leipzig. den 28. Octobr. 1730.

Man kann dies Schreiben nicht lesen, ohne Erbitterung zu empfinden über die Kurzsichtigkeit und Verständnislosigkeit von Bachs Vorgesetzten. Sie gaben ihm Anlaß genug, sein Leben als voll von «Verdruß, Neid und Verfolgung» zu empfinden. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß eine der Hauptursachen für Bachs Schwierigkeiten mit dem Rat in der Doppelnatur seines Amtes lag. Er war als Lehrer (Kantor) und als Musikdirektor angestellt worden. Bach selbst legte nur auf die Tätigkeit als Musikdirektor Gewicht; dem Rat aber war es weit mehr um die Erfüllung der Obliegenheiten des Kantors zu tun. In dieser Hinsicht mag Bachs Wirken Anlaß zu Kritik gegeben haben. Man hörte von Besuchen des Kantors an auswärtigen Höfen, wobei die vorschriftsmäßige Urlaubsbewilligung nicht eingeholt worden war, und von Bachs Abwesenheit von den Singstunden, die er von seinen Präfekten abhalten ließ. Andere Kantoren hatten sich auch häufig hierbei vertreten lassen, doch mögen sie mehr Geschick in der Behandlung ihrer Vorgesetzten an den Tag gelegt haben als der «incorrigible» Bach. Verschiedene Umstände lagen hier vor, die eine allseitig befriedigende Lösung nahezu unmöglich machten, vor allem die Tatsache, daß ein höchst fruchtbarer Komponist auf der Höhe seiner Schaffenskraft gezwungen war, gleichzeitig als vorschriftsmäßig funktionierender Schulmeister in einem schlecht organisierten Institut Erfolge zu verzeichnen. Am Hofe eines Fürsten, der von ihm nichts als musikalische Betätigung erwartet hätte, wäre Bach weit eher am Platz gewesen. Da sich ihm jedoch kein Amt dieser Art bot, war er gezwungen, in Leipzig zu verbleiben.

Die beiden Abschnitte des Briefes an Erdmann beleuchten zwei verschiedene Gebiete in Bachs Leipziger Leben und vermitteln gleichzeitig Einblick in zwei verschiedene Seiten seiner Persönlichkeit. Diese spiegeln sich auch in zwei während seiner Leipziger Tätigkeit gemalten Porträts. Das eine stammt von Elias Gottlob Haussmann und entstand in Bachs letzten Jahren (Tafelabbildung II); das andere (Tafel I) wurde in den dreißiger Jahren von einem jungen

²⁹ Es ist nicht bekannt, ob Erdmann auf diesen Appell hin irgendwelche Versuche unternahm, Bach nach Danzig zu bringen. Jedenfalls starb er 1736, und wenn er Verhandlungen angebahnt hatte, so wurden sie nicht weitergeführt.



I. Johann Sebastian Bach
Pastellbild von Gottlieb Friedrich Bach



II. Johann Sebastian Bach
Ölgemälde von Elias Gottlob Haussmann (1748)

Verwandten, Gottlieb Friedrich Bach (1714–1785), gemalt, dem ältesten Sohn des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach, zu dem Sebastian enge künstlerische Beziehungen unterhielt. (Er führte mehrere Kantaten des Verwandten auf, s. S. 161.) Haussmanns Porträt zeigt einen Mann voll eiserner Energie und Charakterstärke, in dessen Gesicht die Leiden, Enttäuschungen und harten Kämpfe zu lesen sind, die in seiner Tätigkeit als Thomaskantor eine so große Rolle spielten. Dies war der Bach, mit dem die Leipziger Behörden sich auseinanderzusetzen hatten, ein Mann, der den guten Bürgern unbehaglich und wohl oft auch unsympathisch war.

In dem schönen Pastellbild des jungen Verwandten³⁰ kehren naturgemäß die charakteristischen Züge des Meisters wieder – die hohe Stirn, das volle Gesicht, die hervorstehende Nase, der eigensinnige Mund –, doch ist der Gesamteindruck ein ganz anderer. Gottlieb Friedrich malte den Meister, wie er ihn im Bachschen Heim sah. Hier im Zentrum seiner eigenen Welt glich Sebastian keineswegs dem Mann, den der Leipziger Rat ablehnte und fürchtete. Hier war er freundlich und hilfsbereit; er freute sich an den Kindern, Schülern und Verwandten, unterwies sie in seiner Kunst und stand ihnen in jeder erdenklichen Weise bei. Sein Gesicht zeigt Kraft und Entschlossenheit, gepaart mit Freude und Stolz – Stolz als Vater und Lehrer begabter junger Menschen, die zu seinen Füßen saßen und sich von seiner Meisterschaft und seiner machtvollen Persönlichkeit hinreißen ließen.

Die Schilderung, die wir von Sebastians Leben in Leipzig entworfen haben, wäre daher nicht vollständig, könnten wir den Meister nicht in seinem Heim aufsuchen und beobachten, wie er der jungen Generation Führung angedeihen ließ.

Unter den spärlichen uns überlieferten Schreiben des Meisters finden sich nicht weniger als 25 Zeugnisse, die er ehemaligen Schülern oder Mitwirkenden ausstellte, um ihnen zu einem Amt zu verhelfen. Man ersieht daraus, welchen Anteil er am Schicksal der jungen Musiker nahm und wie bemüht er war, ihren Weg zu ebnen. Der Brief, den er am 20. März 1729 an Christoph Gottlob Wecker³¹ richtete, ist bezeichnend. Hier heißt es unter anderem:

Sie werden nicht ungütig nehmen, wenn wegen 3 wöchentlicher Abwesenheit Dero beliebte Zuschrifft nicht ehe weder voritzo beantworten können. Aus selbigem ersehe nun, daß Ihnen der liebe Gott einige Spuren zu einem employ

³⁰ Das Pastellbild befindet sich im Besitz von Frau Annalies Ortner-Bach, München, einer Ur-Urenkelin des Malers. Es wurde durch mehr als zweihundert Jahre in der Familie bewahrt. Die erste Veröffentlichung des Bildnisses erfolgte in K. Geiringer 'The Lost Portrait of J. S. Bach', New York, 1950.

³¹ Vgl. 'Bach-Dokumente' I, S. 57 und 129.

zeigen will. Ich wünsche Ihnen dazu ein göttlich Fiat, und mache mir ein Vergnügen, wenn mein wenig es Attestat (so hierbey mit kommet) darzu einiges contribuiren solte.

Das beigelegte Zeugnis erwies sich als ausschlaggebend, und der junge, zweifellos sehr leistungsfähige Musiker wurde zum Kantor in Schweidnitz ernannt.

Den eigenen Kindern gegenüber war Bach ein liebevoller Vater und ein höchst erfolgreicher Lehrer.

Als Bach 1723 nach Leipzig übersiedelte, begleiteten vier Kinder ihn und seine junge Frau.³² Die einzige Tochter, Catharina Dorothea, war fünfzehn Jahre alt und daher eine wertvolle Stütze im Haushalt. Die drei Knaben, Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel und Gottfried Bernhard, die damals dreizehn, neun und acht Jahre alt waren, wurden Schüler der Thomasschule und bewährten sich dort. Von Friedemann haben sich einige Arbeitshefte erhalten, die ihn als aufgeweckten Knaben zeigen, wohl bewandert in Latein und Griechisch, andererseits aber durchaus geneigt, sich langweilige Unterrichtsstunden durch Zeichnen von Karikaturen und Niederschrift von humoristischen Bemerkungen vergnüglicher zu gestalten. Sebastian war entschlossen, seinen Söhnen zu den akademischen Studien zu verhelfen, die ihm selbst nicht vergönnt waren. Es ist als eine symbolische Handlung zu werten, daß er im Jahre seiner Ankunft in Leipzig Friedemanns Namen bereits in die Universitätsmatrikel eintragen ließ und die Bestätigung hierüber dem Sohn zu Weihnachten überreichte. Hand in Hand mit der Schularbeit ging ein intensives Musikstudium und Betätigung als Kopist väterlicher Werke. Die drei Bach-Söhne waren natürlich Stützen im Chor des Vaters, studierten Orgel und Klavier bei ihm und wurden allmählich in Musiktheorie und Kompositionslehre eingeführt. Dennoch war der Vater noch nicht völlig zufrieden. Es erschien ihm notwendig, daß sein geliebter «Friede» (wie man den Knaben zu Hause nannte) noch Unterricht von einem bedeutenden Geigenlehrer empfangen. Daher sandte er ihn 1726 nach Merseburg, wo er ein Jahr bei Johann Gottlieb Graun studierte, einem ausgezeichneten Schüler Tartinis, der später Emanuel Bachs Kollege am preussischen Hof werden sollte. Das Ergebnis des Merseburger Aufenthaltes war wohl zufriedenstellend; trotzdem aber gehörte Friedemanns Liebe hauptsächlich

³² Es ist bezeichnend für Sebastians Familiensinn, daß er bald nach seiner Ernennung einen Neffen aus Ohrdruf nach Leipzig kommen ließ. Es war dies der 1707 geborene Johann Heinrich, der vierte Sohn von Sebastians ältestem kürzlich verstorbenen Bruder und Lehrer, Johann Christoph. Der junge Mann verblieb vier Jahre in der Thomasschule, wobei er von seinem Onkel musikalische Ausbildung empfing; später wurde er Kantor in Oehringen.

den Tasteninstrumenten, deren Spiel ihn der Vater gelehrt hatte. Bei den jüngeren Söhnen erschien Sebastian ein Unterricht außerhalb des Heims nicht so wichtig. Dies galt jedenfalls für Emanuel, der Linkshänder war und daher keine rechte Eignung zum Musizieren auf Streichinstrumenten besaß. So bildete ihn der Vater zu einem hervorragenden Klavierspieler aus und hatte außerdem die Genugtuung, daß Emanuel im Alter von siebzehn Jahren ein eigenes Menuett für Klavier selbst stach und es ungefähr gleichzeitig mit Sebastians opus 1 – dem ersten Teil der Klavierübung – herausgab. Doch war es sichtlich Friede, der dem Vater am meisten bedeutete. Es machte ihm Vergnügen, mit dem ältesten Sohn nach Dresden zu fahren, gemeinsam die Oper zu besuchen (über deren «Liederchen» er sich mit leichter Ironie aussprach) und mit den dortigen Musikern zusammenzutreffen. Die Liebe und Fürsorge des Vaters mögen zunächst Friedemann viel geholfen haben, erwiesen sich aber im Endergebnis als unheilvoll. Es konnte nicht ausbleiben, daß Sebastians starke Persönlichkeit den Jüngling vollkommen in ihren Bann zog. Friedemann machte sich mit Selbstverständlichkeit die künstlerischen Anschauungen des Vaters zu eigen und war außerstande, den Tendenzen seiner eigenen Zeit voll und ganz zu folgen. Er konnte sich auch nicht verhehlen, welch hohe Erwartungen der Vater in ihn setzte, und mag sich dadurch erhoben und auch wieder bedrückt gefühlt haben. Emanuel gelang es andererseits nie, dem Vater so nahe zu kommen wie dies Friedemann beschieden war; er bewunderte ihn von ganzem Herzen, bemühte sich aber nicht, ihn nachzuahmen, und so fiel es ihm weit leichter, seinen eigenen Stil auszubilden.

Nach seiner Rückkehr aus Merseburg besuchte Friedemann wieder die Thomasschule, die er 1729 verließ, wobei er die öffentliche Abschiedsrede hielt. Dann begann er Studien an der Leipziger Universität, welche er vier Jahre lang besuchte, und hörte Vorlesungen in Jus, Philosophie und Mathematik. Emanuel folgte seinem Beispiel; er inskribierte zwei Jahre später, im Alter von siebzehn Jahren, und studierte in Leipzig bis 1735.

Während die Kinder aus Sebastians erster Ehe heranwuchsen, stand die Wiege in der Kantorswohnung kaum jemals leer. In den ersten zehn Jahren des Aufenthalts in Leipzig wurden dem Ehepaar zehn Kinder geboren. Anna Magdalena war es jedoch nicht beschieden, sich an allen ihren Kindern zu erfreuen. Sieben starben im zarten Kindesalter, und von den anderen dreien verursachte der Älteste, Gottfried Heinrich, den Eltern viel Kummer. In der Genealogie findet sich bei seinem Namen eine wohl von Emanuel herrührende Bemerkung: «inclinirt gleichfalls zur Musik, *inspecie* zum Clavierspielen. War ein großes Genie, welches aber nicht entwickelt ward».³³ Diese Worte ver-

³³ «Bach-Urkunden», a.a.O.

hüllen die tragische Tatsache, daß dieser Sohn schwachsinnig war.³⁴ Doch war Anna Magdalena auch das Glück vergönnt, zwei hochbegabte Söhne heranwachsen zu sehen: Johann Christoph Friedrich (geb. 1732) und vor allem Johann Christian (geb. 1735), die sich zu ausgezeichneten Künstlern entwickeln sollten.

³⁴ Der gleiche Fall hatte sich bei der Schwester von Sebastians Vater ereignet.

VI. ANHÄNGER UND GEGNER

1730–1740

Zur Zeit als Bach an Erdmann schrieb, um nach einem neuen Amt Ausschau zu halten, war bereits eine Änderung in der Leitung der Thomasschule eingetreten, die zu einer zeitweiligen Entspannung führen sollte. Johann Mathias Gesner, Bach aus seiner Weimarer Zeit wohl bekannt, wurde am 8. September 1730 Rektor des Instituts. Noch heute wird Gesner als ein Pionier auf dem Gebiet der klassischen Philologie geschätzt. Vor ihm waren die Gelehrten hauptsächlich an einer pedantischen Untersuchung von Problemen antiquarischer oder grammatischer Natur interessiert gewesen; Gesner aber erfaßte den Geist der antiken Kultur als Ganzes und eröffnete den Studierenden eine neue Welt. Dabei war der hervorragende Philologe gleichzeitig auch ein geborener Lehrer. Er hegte aufrichtiges Interesse an jungen Menschen und gewann durch die Kraft seiner Persönlichkeit und seinen Enthusiasmus ihre Hingabe. So war er in der Lage, die schon lange überfällige Reform an der Thomasschule durchzuführen. Bald nachdem er das Amt angetreten hatte, wurden Pläne für den Umbau des Gebäudes zur Ausführung gebracht. Nun wurden zwei neue Stockwerke aufgebaut, und obwohl dies naturgemäß allerlei Unannehmlichkeiten mit sich brachte, da alle Lehrer, Bach inbegriffen, mehrere Monate außerhalb der Schule wohnen mußten, so war das Ergebnis doch befriedigend. Für den Thomaskantor bedeutete es eine Verlegung der Komponierstube in ein höheres Stockwerk. Wenn auch der ihm nun zur Verfügung stehende Raum etwas beschränkter als der frühere war¹, mag die größere Trennung von den Schülern doch als Vorteil empfunden worden sein. Auch erließ der Rektor eine neue Schulordnung, wobei der Musik eine wichtige Rolle zugewiesen wurde. Er erklärte den Schülern, daß Menschen, die den Schöpfer in Tönen preisen, sich den himmlischen Chören verbinden; die Studenten sollten stolz auf dieses Vorrecht sein und sich bereit finden, sogar Freistunden zugunsten einer schönen Aufführung zu opfern. Gleichzeitig legte der praktisch eingestellte Rektor bestimmte Geldstrafen für Schüler fest, die ihre musikalische Arbeit vernachlässigten. Auch bemühte sich Gesner, die Lage des Kantors zu verbessern, indem er den Rat

¹ Vgl. W. Wolf, 'J. S. Bachs Leipziger Wohnungen' in *ZfM* 1935, S. 865.

dazu bestimmte, Bach von jedem außermusikalischen Unterricht zu befreien und ihm stattdessen die Überwachung des täglichen Morgengottesdienstes zu übertragen, an dem acht Chorsänger teilnahmen, die sich abwechselnd in St. Thomae oder St. Nicolai hören ließen. Ferner gelang es ihm, den Stadtrat zu überreden, Bach von nun an den vollen Anteil an allen eingehenden Geldern zukommen zu lassen.

Zu diesen nicht unerheblichen Verbesserungen seiner Lage an der Schule kam für Bach noch die Freude, in dem neuen Rektor einen Mann zu finden, der für seine Kunst wahre Verehrung hegte. Dies bezeugte der Gelehrte in einer liebevollen Schilderung von Bachs Meisterschaft als Virtuose und Dirigent, die allein genügen würde, die Persönlichkeit Gesners auch heute noch jedem Musikfreund nahezubringen. Einige Jahre nach seinem Abgang aus Leipzig schrieb er nämlich einen lateinischen Kommentar zu Marcus Fabius Quintilian's *«Institutiones Oratoriae»* und nahm den Hinweis auf die Vielseitigkeit eines antiken Kitharasielers zum Anlaß, folgendes über Bach zu bemerken:

Dies alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Toten erstehen und Bach sehen könntest . . . wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Kitharen in sich faßt, oder das Instrument der Instrumente, dessen zahllose Pfeifen durch Bälge angeblasen werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen, aber doch zu einander passenden Tonreihen hervorbringt: wenn du diesen, sag ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Kitharasieler und sechshundert Oboenbläser vereint nicht zu Stande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Kithara singt, und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhält und überall vorbeugt und, wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt; wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohr erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Säger wie Arion in sich schließt.²

² Übersetzung aus dem Lateinischen auf Grund von Spitta II, S. 89 f.

Die Beziehung zu Gesner mag auch geistig anregend für Bach gewesen sein. 1731 erschien die bedeutsame *«Chrestomathia Graeca»* des Gelehrten, und wir können uns gut vorstellen, daß Bach manche in dieser Anthologie wiedergegebene Werke mit seinem Freund erörterte und von Gesners Vision antiker GröÙe stark berührt wurde. Übrigens war Gesner nicht der einzige in Leipzig, der die klassische Vergangenheit in neuem Lichte sah. An der Universität wirkte der Archäologe Johann Friedrich Christ, der den Studenten für die damals kaum beachtete Schönheit antiker Kunstwerke die Augen öffnete. Bach mag darüber von seinen jungen Freunden an der Hochschule gehört haben, und wenn er nach Dresden reiste, hatte er Gelegenheit, Christs Theorien in der herrlichen Antikensammlung zu überprüfen, die seit 1728 dort angelegt wurde.

In die Jahre freundschaftlicher Zusammenarbeit mit Gesner fallen auch sonstige Verbesserungen in Bachs Lage. Es gelang ihm nun, die Beziehung zu den musikübenden Universitätsstudenten zu festigen, indem er nach dem Abgang G. B. Schotts 1729 das Collegium musicum übernahm, das Telemann 1702 zum Zwecke regelmäßiger wöchentlicher Musikaufführungen begründet hatte und das nunmehr in Zimmermanns Kaffeehaus auftrat. Mit der Universität bestand kein direkter Zusammenhang, und so stand Bachs Tätigkeit nichts im Wege. Leipzig besaß zwei solche Collegia, die eine stattliche Zahl von Mitgliedern aufwiesen. Sie verfolgten zweierlei Zwecke: sie sollten die Studenten befähigen, sich auf der Höhe musikalischer Fertigkeit zu erhalten und ihnen zu Ansehen, gegebenenfalls sogar zu Stellungen verhelfen. Besonders zur Zeit der Leipziger Messe strömten auswärtige Gäste in die beiden Kaffeehäuser, um die jungen Künstler zu hören, und manchmal wurde hierbei eine wertvolle Beziehung angeknüpft. Finanziell war das Ergebnis für die Spieler unbedeutend, wenn man den Worten der Dichterin Mariane von Ziegler³ Glauben schenken kann:

*Die meisten von den Zuhörern bilden sich ein, als schütteten die beschäftigten Musensöhne die Noten bei dem Spielen nur aus dem Ermel; die Belohnung, so sie vor ihre Mühe haben, ist insgemein schlecht, und müssen sie öfters froh sein, wenn man selbigen vor ihre Mühewaltung einiger Stunden und musikalische Bedienung ein mageres Bein abzuklauben vorsetzt.*⁴

Dies mag für die Studenten zugetroffen haben, kaum aber für Bach, der nicht jahrelang⁵ als Dirigent der Gruppe gewirkt hätte, wenn ihm nicht eine ent-

³ Von dieser bedeutenden Frau stammen die Texte zu einer Anzahl Bachscher Kantaten (s. S. 153).

⁴ Vgl. Schering, Leipzig, S. 133.

⁵ Neumann stellt in BJ 1960, S. 5 ff., fest, daß Bach das Collegium musicum von

sprechende Vergütung bezahlt worden wäre. Zimmermann muß ihm ein ansehnliches Honorar bewilligt haben, wofür der Wirt reichlich entschädigt wurde durch den Zustrom der Gäste, die bei ihm mancherlei konsumierten, während sie Bachs Musik lauschten. Im Winter fanden Aufführungen jeden Freitag von acht bis zehn Uhr abends statt. Im Sommer spielte das Collegium in Zimmermanns «vor dem Grimm'schen Tor» gelegenem Garten am Mittwoch von vier bis sechs Uhr.

Die Arbeit mit dem Collegium musicum gab Bach Anregung zur Komposition erlesener weltlicher Kantaten, doch beschränkte er sich keineswegs auf die Aufführung von Vokalmusik. Die Brandenburgischen Konzerte, manches Kammermusikwerk sowie Klavierkompositionen mögen im Verein mit Musik anderer Meister zu Gehör gebracht worden sein, und es ergab sich auch mannigfache Gelegenheit zum Auftreten von Bachs hochbegabten Söhnen. Auch andere Bachsche Schüler fanden im Collegium musicum ein Betätigungsfeld. Dies gilt für den von Bach hoch geschätzten Maximilian Nagel, wie wir aus der Lebensgeschichte seines berühmten Bruders, des Orientalisten J. Andreas Michael Nagel, entnehmen, die in den «Beyträgen zur Historie der Gelahrtheit . . .» 1749 in Hamburg erschien. Hier heißt es:

*Zu den vergnügten Stunden, die er in Leipzig gehabt, gehören diejenigen, welche er in einem musicalischen Collegio zugebracht. Der, in seiner Kunst sehr hoch gestiegene, Herr Bach war darinn zu hören. Unser Gelehrte hatte in selbigem seinen Bruder, Maximilian Nagel, der es in der Musik sehr weit gebracht hatte . . .*⁶

Auch Bachs Lieblingsschüler, Johann Ludwig Krebs, scheint sich am Collegium stark beteiligt zu haben. Sein Vater, der Butteltstädter Kantor Johann Tobias Krebs, hatte in Weimar Unterricht von Bach erhalten und war so beeindruckt davon, daß er drei Söhne nach Leipzig sandte, um vom Thomaskantor Unterweisung zu erlangen. Es ist möglich (wie Smend vermutet), daß der schöne Glaspokal, den heute das Bach-Museum in Eisenach bewahrt, von den jungen Krebs-Schülern dem verehrten Meister überreicht wurde.⁷ Auf der einen Seite dieses Pokals ist Bachs Siegel mit dem Wort «Vivat» eingraviert, auf der anderen einige Notenzeilen mit begleitenden Bemerkungen, die bisher noch nicht völlig aufgeklärt werden konnten. Sie sind an den «theuren Bach» gerichtet, und es heißt unter anderem: «hofft auf Leben, So du ihnen nur kanst

Frühjahr 1729 bis zum Sommer 1737 leitete und dann wieder vom Oktober 1739 bis 1741 oder möglicherweise sogar 1744.

⁶ Vgl. Festschrift Max Schneider, Leipzig, S. 168.

⁷ Vgl. Smend in BJ 1955, S. 108 ff, sowie C. Freyse in BJ 1936, S. 101 ff.; 1953 S. 108 ff., 1956, S. 162 ff., 1957, S. 186 ff.

geben». Jedenfalls bringt das Geschenk die Bewunderung zum Ausdruck, die Bachs Kunst auslöste. Ein ähnliches Zeugnis liegt in einem 1732 veröffentlichten Gedicht von L. F. Hudemann (s. S. 339) vor, das «An den Herrn Capell-Meister J. S. Bach» gerichtet ist. Die letzten beiden Strophen lauten:⁸

*Kaum treibst Du Deinen Schall an mein geschäftig Ohr,
So tönet, wie mich deucht, das ganze Musen-Chor.
Ein Orgel-Griff von Dir muß selbst den Neid beschämen,
Und jedem Lästere die Schlangen-Zunge lähmen.
Apollo hat Dich längst des Lorbeers wehrt geschätzt,
Und deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt.
Du aber kannt allein durch die beseelten Saiten
Dir die Unsterblichkeit, vollkommner Bach, bereiten.*

Es läßt sich gut vorstellen, daß in der Zuhörerschaft bei den Aufführungen des Collegium musicum ähnliche Begeisterung herrschte.

Häufig fanden Darbietungen des Collegium musicum zu Ehren des regierenden Herrn und seiner Familie statt. Besonders das Jahr 1733, da Kurfürst Friedrich August II. seinem Vater, August dem Starken, in der Regierung folgte, war durch eine Folge festlicher Veranstaltungen ausgezeichnet. In der Zeit zwischen August und Dezember führte Bach nicht weniger als drei Kantaten zur Feier des Namens- und Geburtstages des Kurfürsten sowie der Geburtstage des Kronprinzen und der Kurfürstin auf, und er ging mit ähnlicher Energie im folgenden Jahre vor. Am 19. Februar 1734 spielte das Collegium musicum die Kantate «Blast Lärmen, ihr Feinde» (BWV 205a, eine Umarbeitung der Kantate «Der zufriedengestellte Äolus») anlässlich der Krönung des sächsischen Kurfürsten als König von Polen. Als der Herrscher im Oktober der Leipziger Michaelis-Messe einen unerwarteten Besuch abstattete und man aus diesem Anlaß den Jahrestag der polnischen Königswahl feierte, gelang es Bach, innerhalb von drei Tagen eine Bestellung der Universitätsstudenten auszuführen und die Kantate BWV 215 «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen» fertigzustellen. In Riemers Chronik heißt es über die Festlichkeiten:

Gegen 9. Uhr Abends brachten Ihro Majestät die allhiesigen Studirenden eine allerunterthänigste Abend Music mit Trompeten und Paucken, so Hr. Capell-Meister Joh. Sebastian Bach, Cant. zu St. Thom. componiret. Wobey 600 Studenten lauter Wachs Fackeln trugen, und 4. Grafen als Marrschälle die Music aufführeten . . . Bey Übergabe des Carmens wurden die 4. Grafen zum Hand-Kuß gelaßen, nachgehends sind Ihro Königliche Majestät, nebst Dero König-

⁸ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 234.

lichen Frau Gemahlin u. Königlichen Printzen, so lange die Music gedauret, nicht von Fenster weggegangen, sondern haben solche gnädigst angehöret, und Ihr. Majestät hertzlich wohlgefallen.⁹

All dies erscheint jedoch von geringerer Bedeutung, wenn man es mit dem monumentalsten Werk vergleicht, das Bach dem Herrscher überreichte. Es war eine Missa bestehend aus Kyrie und Gloria, jene Höchstleistungen seines Genius, die später in der h-Moll-Messe erscheinen sollten. Wahrscheinlich war die Missa für den festlichen Gottesdienst bestimmt, der in der Nicolaikirche abgehalten wurde, als der neue Herrscher am 21. April 1733 die Erbhuldigung der Stadt Leipzig entgegennahm. Bei einem Gottesdienst dieser Art mag das Kyrie dazu bestimmt gewesen sein, Trauer um den verstorbenen Kurfürsten August den Starken zum Ausdruck zu bringen, während das nach der Predigt erklingende strahlende Gloria den Jubel über die Thronbesteigung des neuen Herrschers verkünden sollte. Diese erst von Schering vorgebrachte und späterhin von Smend übernommene Theorie¹⁰ hat sich noch nicht erhärten lassen, doch scheint mancherlei hierfür zu sprechen. Während der vorgeschriebenen Landestrauer nach dem Tod des Kurfürsten erklang keine Figuralmusik in den Leipziger Kirchen. Bach hatte daher eher Muße, sich einem Werk zu widmen, das sowohl den verstorbenen Herrscher als seinen erlauchten Nachfolger ehren sollte. Er konnte aus diesem Anlaß nicht nur eine Arbeit vorlegen, die in jeder kleinsten Einzelheit allerhöchste Kunstfertigkeit bezeugt, sondern auch für den feierlichen Gottesdienst auf eine ungewöhnlich große Zahl von Mitwirkenden rechnen. Als Katholik war der Kurfürst nicht in der Lage, die zu seinen Ehren in der protestantischen Kirche erklingende glorreiche Musik zu hören, doch mag er günstige Berichte von seinem Gefolge erhalten haben. Jedenfalls fühlte sich Bach ermutigt, handgeschriebene Stimmen der Missa am 27. Juli 1733 dem Herrscher zu überreichen,¹¹ wobei eine Bemerkung auf dem Titelblatt auf die Leipziger Feierlichkeit hindeuten scheint. Es heißt hier: «Gegen Sr Königl. Hoheit und Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen bezeugte mit inliegender Missa à 21 . . . seine unterthänigste Devotion der Autor J. S. Bach.»

Den Stimmen der Missa lag folgendes Gesuch¹² bei:

⁹ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 250.

¹⁰ Vgl. Schering, Leipzig, S. 217 und Smend in KB zu NBA II/1.

¹¹ Die Stimmen wurden von Johann Sebastian, seiner Frau und seinen beiden ältesten Söhnen geschrieben. Vgl. «Bach-Dokumente» I, S. 75.

¹² Vgl. BG 6, S. VII.

*Durchlauchtigster ChurFürst,
Gnädigster Herr,*

Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tieffster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sonder nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränckung unverschuldeter weise auch iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmahl auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in unauffhörlicher Treue verharrend

Ew. Königlichen Hoheit

Dresden

den 27. Julij

1733.

unterthänigst-gehorsamster Knecht

Johann Sebastian Bach.

Triftige Gründe bewogen Bach, sich so sehr um die Gunst des neuen Herrschers zu bemühen. So wichtig erschien ihm die Verleihung des kurfürstlichen Titels, daß er sich bereit erklärte, für den katholischen Gottesdienst in Dresden Werke zu komponieren, ein Vorschlag, der sowohl auf Bachs Unzufriedenheit mit den Verhältnissen in Leipzig wie auf eine weniger orthodox betonte religiöse Einstellung deutet. Mehr und mehr bedurfte er der Unterstützung des Kurfürsten, da sich seine Lage in Leipzig wieder zum Schlechten zu wenden begann. Gesner hatte stets den Wunsch gehegt, an einer Universität zu wirken, und da sich dies in Leipzig nicht ermöglichen ließ, folgte er dem Ruf der neubegründeten Universität Göttingen, wo er eine rühmliche Tätigkeit entfaltete. Zu seinem Nachfolger an der Thomasschule wurde im November 1734 der Konrektor Johann August Ernesti ernannt, ein Mann von siebenundzwanzig Jahren. Als früherer Erzieher im Hause von Christian Ludwig Stieglitz, Ratsherrn

und Vorsteher der Thomasschule, hatte er naturgemäß einen gewissen Rückhalt beim Leipziger Rat, und es ist bezeichnend, daß in der Sitzung, die zu Ernestis Wahl führte, Stieglitz die Gelegenheit benützte, um sich gegen den Thomaskantor auszusprechen. Im Protokoll heißt es:

Erinnert anbey, daß Ihme sein Vorsteher Amt bey der Schule zu St. Thomae, durch den Cantor sehr schwer gemacht werde, indem derselbe gar nicht in der Schuhle thäte, was ihme zu thun obliege.

Vom akademischen Standpunkt aus war Ernestis Wahl durchaus gutzuheißen. Der junge Rektor war ein hervorragender Philologe, der, gleich seinem Vorgänger, ernstlich bemüht war, das Niveau der Schule zu heben. Außer Latein unterrichtete er auch Arithmetik, Geometrie, Logik, Psychologie, Theologie und alte Geschichte und muß ein sehr erfolgreicher Lehrer gewesen sein, da sich allmählich eine stattliche Zahl von Externen in der Thomasschule einfand.¹³ Es ist nicht schwer zu verstehen, daß der junge Rektor, der sich das Ziel gesetzt hatte, die Thomasschule in eine bedeutende Bildungsstätte umzuwandeln, in der musikalischen Betätigung der Schüler ein Hindernis erblickte. Er hielt es für unrichtig, daß die Schüler so viel kostbare Zeit mit Singen auf den Straßen, bei Begräbnissen und Hochzeiten vergeudeten und außerdem noch mit langen Proben für die Kirchenmusik belastet waren. Dazu kam, daß Bach den Musizierenden keineswegs leichte Aufgaben stellte; ernste Arbeit und gründliches Studium waren notwendig, um seine Kompositionen zur Wiedergabe zu bringen. Dem Rektor aber war dies ein Dorn im Auge. Er war nicht, wie Gesner, geneigt, die Alumnen mit den himmlischen Chören zu vergleichen. Wenn er Jungen beim Musizieren antraf, bemerkte er höhnisch «Wollt Ihr auch ein Bierfiedler werden?» und setzte somit die musikalische Tätigkeit in ihren Augen herab. Mit einem so ehrgeizigen und einseitigen Vorgesetzten zu arbeiten, wäre für jeden Musiker schwer gewesen; für Bach aber war es gänzlich unmöglich. Das Verhältnis zwischen den beiden Männern, das zunächst recht freundlich war – Ernesti fungierte zweimal als Pate bei Bachs Kindern, Bach komponierte für Ernestis Amtsantritt die Kantate «Thomana saß annoch betrübt» (BWV Anh. 19) – wurde immer gespannter, und schließlich kam es zur Entladung in einer höchst unerquicklichen Fehde, die zwei Jahre hindurch fortgeführt wurde. (Während dieser Zeit mußten die beiden bitteren Feinde im gleichen Gebäude wohnen!) Der Anlaß war geringfügiger Natur, und die Einzelheiten interessieren uns heute nicht. Es handelte sich um die Ernennung der Musikpräfekten, jener vorgeschrittenen Schüler, die mannigfache Pflichten des Kantors übernahmen und für einen reibungslosen Verlauf

¹³ Vgl. O. Kaemmel, «Geschichte des Leipziger Schulwesens». Leipzig 1909, S. 345.

der Musikdarbietungen von großer Wichtigkeit waren. Der oberste Musikpräfekt erregte den Unwillen des Rektors, da er einen saumseligen Schüler zu hart bestraft hatte; daraufhin zwang ihn Ernesti – gegen Bachs Wunsch – die Schule zu verlassen. Nun ernannte der Rektor einen neuen ersten Präfekten, einen jungen Mann, den Bach als untauglich zu diesem Amt erklärte. Das Recht war wohl auf Bachs Seite, da er allein in der Lage war, über die Fähigkeiten eines Schülers für das Amt des Musikpräfekten ein Urteil abzugeben. Leider aber ließ sich der heißblütige Kantor zu Zornausbrüchen hinreißen und schwächte damit seine Lage. Während des Gottesdienstes kam es zu höchst unliebsamen Szenen, als Bach den verhassten Präfekten «mit großem Schreyen und Lermen von dem Chore gejagt», worauf Ernesti den Jüngling wieder an seinen Platz sandte und dem ganzen Chor Strafen androhte, wenn sie unter einem anderen Präfekten sangen. So herrschte Chaos in der Thomasschule, und um die so mühsam aufgebaute Disziplin stand es schlecht. Ein Strom von Beschwerden ergoß sich von seiten der beiden Gegner über die Behörden. Bachs Eingaben vom 12., 13., 15. und 19. August 1736 waren ein Muster von Klarheit und befaßten sich lediglich mit dem Tatbestand. Ernesti aber warf dem Kantor nicht nur Vernachlässigung vieler Pflichten vor, sondern ging noch überdies so weit, Bach zu beschuldigen, daß er sich bei der Prüfung von neu aufzunehmenden Studenten bestechen ließe. In Ernestis Eingabe vom 13. 9. 1736 heißt es:¹⁴

... gleichwie ich schon andere Proben anführen könnte, daß man sich auf seine testimonia ... nicht allezeit verlassen kann, und wohl eher ein alter Species Thaler einen Discantisten gemacht, der so wenig einer gewesen, als ich bin.

Eine derartige Verleumdung Sebastian Bachs, der sich als sachgemäßer unbestechlicher Prüfer von Orgeln allgemeiner Bewunderung erfreute, zeigt, wie sehr sich die Fehde verschärft hatte und daß es bei dem Streit der beiden Personen auf weit mehr als die Wahl eines Präfekten ankam. Es ging hier um grundsätzlich verschiedene Einstellungen zum Unterricht in der Thomasschule, bei denen ein Kompromiß kaum möglich war. Der Stadtrat, an den die mannigfachen Eingaben gingen, befand sich in einer schwierigen Lage. Er wollte den hochgeachteten Ernesti nicht verletzen, konnte aber auch Bachs Beschwerden nicht einfach ablehnen. So wählte man den einfachsten Ausweg und antwortete zunächst überhaupt nicht, wobei die Hoffnung bestand, daß mit dem bald zu erwartenden Abgang des unseligen Präfekten die Fehde aufhören würde. Obwohl die Flut der Eingaben im August 1736 begann, wartete der Rat bis zum Februar 1737, um den Bescheid zu erteilen, daß auf Grund der neuen Schul-

¹⁴ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 274.

ordnung von 1723 der Kantor die Präfekten «mit Bewilligung des Rectoris» zu wählen habe. Bach aber antwortete, daß er die neue Schulordnung nicht als gültig ansehe; sie sei 1723 dem Konsistorium zur Approbation vorgelegt, doch von diesem nie ratifiziert worden, und so müsse man sich an die alten Regeln halten.

Da Bach sich nicht verhehlen konnte, daß er von den Leipziger Behörden wenig Unterstützung erhalten würde, versuchte er auf andere Weise, seine Lage zu verbessern. Am 27. September 1736 richtete er neuerlich ein Gesuch an den Kurfürsten, daß ihm das Prädikat eines königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofcompositeurs verliehen werde. Diesmal hatte er Erfolg. Scheinbar hatte sich ein aufrichtiger Bewunderer seiner Kunst, Graf Hermann von Keyserlingk, der als russischer Gesandter am sächsischen Hof wirkte, für ihn eingesetzt. Außerdem war ein früheres Hindernis für die Verleihung des Titels weggefallen. Herzog Christian von Weißenfels war am 28. Juni 1736 gestorben, worauf seine Kapelle aufgelöst wurde und Bach den Titel als hochfürstlich Sachsen-Weißenfelsischer Kapellmeister verlor, der ihm 1729 verliehen worden war. Es ergab sich daher für den Kurfürsten nicht mehr die Notwendigkeit, bei der Verleihung eines Titels mit einem Fürsten von geringerem Rang verbunden zu sein. Am 19. November 1736 wurde das Dekret in Dresden ausgestellt, und bald darauf fand Bach sich in der Hauptstadt ein¹⁵ und erstattete seinen Dank durch ein Konzert, worüber eine Chronik berichtet:¹⁶

Den 1. Decembr. hat der berühmte . . . Capell-Meister und Director Musices zu Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach, Nachmittags von 2. biß 4. Uhr sich in der Frauen-Kirchen auf der Neuen [Silbermann-] Orgel in Gegenwarth Sr. Excell. des Rußisch-Kayserl. Gesandten, Herrn Baron von Kayserlings . . . auch starcker Frequentz anderer Personen und Künstler, . . . mit besonderer Admiration hören lassen, weswegen auch Ihro Königl. Majest. denselben wegen seiner großen Annehmlichkeit aufm Clavier, und besonderer Geschicklichkeit in Componiren, zu Dero Componisten allergnädigst ernennet.

Der neue Titel scheint zunächst auf die Erledigung des Streites in Leipzig keinen Einfluß ausgeübt zu haben. Bach aber ließ nicht nach, sein Recht zu fordern. Im Jahre 1737 richtete er zwei Eingaben an das Konsistorium, sowie eine höchst ausführliche Bittschrift an den Kurfürsten. Letztere wurde am 5. Februar 1738 an den Rat weitergeleitet. Von da an liegen keine Akten über

¹⁵ Es ist möglich, daß der prächtige Samtmantel, der auf dem Pastellbild des Meisters von Gottlieb Friedrich Bach (s. Tafelabbildung I) zu sehen ist, für den Besuch in Dresden erworben wurde.

¹⁶ Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten Dieses 1736sten Jahres, s. «Bach-Dokumente» II, S. 279 f.

die Angelegenheit vor. Es ist daher anzunehmen, daß eine mündliche Auseinandersetzung die Sache zum Abschluß brachte. Möglicherweise hatte der Herrscher selbst sich zu der Streitfrage geäußert, nachdem das Königspaar mit zwei Prinzessinnen am 28. April 1738 einer von Universitätsstudenten veranlaßten Abendmusik zur Feier der bevorstehenden Vermählung der Prinzessin Maria Amalie mit Karl IV. von Sizilien beigewohnt hatte. Bach war beauftragt worden, für die Festlichkeit die Kantate *«Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erde»* (BWV Anh. 13) auf einen Text Gottscheds zu komponieren. Einem Bericht Lorenz Mizlers zufolge war das Werk, das sich leider nicht erhalten hat, «vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen und von jedermann gebillichet worden».

In die böse Zeit der Fehde mit Ernesti fällt auch eine andere Begebenheit, die Sebastian große Kränkung bereiten mußte. 1735 gelangte die Organistenstelle an der Marienkirche in Mühlhausen zur Neubesetzung, und es erschien dem Thomaskantor ratsam, sie für einen seiner Söhne zu gewinnen. Die beiden ältesten kamen nicht in Frage. Friedemann war seit 1733 Organist an der Sophienkirche in Dresden. Der eher unabhängig eingestellte Emanuel war nach dem fernen Frankfurt an der Oder gezogen, wo er seine Universitätsstudien fortsetzte und als Klavierlehrer seinen Unterhalt gewann. Daher beschloß der Vater, in Mühlhausen für den dritten Sohn, den zwanzigjährigen Johann Gottfried Bernhard, einzureichen. Es fehlte nicht an Opposition seitens einiger Ratsherren, die einen Mühlhäuser Organisten im Auge hatten, doch erwies sich Sebastian Bachs Name verbunden mit Bernhards ausgezeichnetem Probespiel als stark genug, die Widerstände zu überwinden, und so wurde der junge Bach angestellt. Anscheinend hatte der Vater vergessen, daß ihm manches in Mühlhausen nicht zugesagt hatte, als er selbst in der Stadt wirkte; so unternahm er einen Schritt, der sich nicht gut auswirken sollte. Der zwanzigjährige Bernhard war nicht reifer, als seine Brüder im selben Alter gewesen waren, und Sebastians weise Regel, den Söhnen eine langsame Entwicklung zu ermöglichen, wäre auch bei Bernhard wichtig gewesen. Statt jedoch eine akademische Ausbildung zu erlangen, wie sie den Brüdern zuteil wurde, mußte er nach Mühlhausen ziehen, wo sich von Anfang an Schwierigkeiten einstellten. Die Protokolle der Ratssitzungen haben sich erhalten¹⁷ und zeigen deutlich eine feindliche Einstellung mehrerer Mitglieder gegen den neuen Organisten. Ihre Bemerkungen klingen wie ein Echo der seinerzeit in Arnstadt gegen den zwanzigjährigen Sebastian erhobenen Vorwürfe (vgl. S. 19). Ein Ratsherr erklärte,

¹⁷ Vgl. Georg Thiele, *«Die Familie Bach in Mühlhausen»*. Mühlhäuser Geschichtsblätter 1921.

«daß H. Bach jun. bisher allzuviel und allzulange präludirt, mithin dadurch die zur Andacht und Gottesdienst bestimmte Zeit über die Gebühr verkürzt, . . . sich um die hiesigen Gesänge und deren schöne Melodien schlecht bekümmert, und daher mit Orgelschlagen die singende Gemeinde oft nur verwirret». Ein anderer, dem das kräftige Spiel des jungen Künstlers nicht zusagte, rief aus: «Wenn H. Bach die Orgel so fort spielt, so ist sie in 2 Jahren hingerichtet, oder die meisten Kirchengänger müssen taub werden.» Der Bürgermeister versuchte, die Anwürfe zum Schweigen zu bringen, indem er die großen Fähigkeiten dieses «künstlerischen und geschickten Organisten» betonte, hatte aber nicht allzu viel Erfolg. Dem jungen Künstler konnte all dies nicht entgehen, und er beschwor den Vater, ihm eine andere Stellung zu suchen. Tatsächlich gelang es Sebastian, seinen Sohn an die Jakobikirche in Sangerhausen berufen zu lassen, um die er sich selbst im Jahre 1703 bemüht hatte. Bernhard kündigte, und der Mühlhausener Organist, der ursprünglich für die Stelle ausersehen worden war, wurde sein Nachfolger. Als Bernhard, achtzehn Monate nach seiner Ankunft, Mühlhausen im März 1737 verließ, hätte er wohl Freude empfunden, wenn er nicht am Ende noch mit kränkendem Mißtrauen behandelt worden wäre. Jene Ratsherren, die sich gegen sein jugendlich-kraftvolles Spiel ausgesprochen hatten, bestanden darauf, daß vor seiner Abreise ein anderer Organist feststelle, ob die Orgel in gutem Zustand hinterlassen worden sei. Es war ein demütigendes und – wie sich zeigte – unnötiges Vorgehen gegen den Sohn des großen Orgelfachmanns, der seinen Schülern eine gründliche Kenntnis des Instruments beibrachte und sie auf das genaueste unterwies, wie es zu behandeln sei. Wir können uns vorstellen, wie diese Beleidigung Sebastian geärgert haben muß. Dazu kam noch, daß auch Bernhards persönliche Lebensführung nicht zufriedenstellend gewesen war; vielleicht war es auf den künstlerischen Mißerfolg zurückzuführen, daß der Jüngling sich nicht an die Regeln äußerster Sparsamkeit hielt, die ihm zu Hause beigebracht worden waren, und in Mühlhausen mehrfach Schulden machte.

Was sich in Sangerhausen abspielte, kann nur vermutet werden. Offenbar gelang es dem jungen Mann auch hier nicht, mit seinem bescheidenen Einkommen das Auslangen zu finden. Nach weniger als einem Jahr verschwand er plötzlich aus dem kleinen Städtchen und hinterließ wieder Schulden. Bürgermeister Klemm, mit dem Sebastian seinerzeit korrespondiert hatte, um die Stelle für Bernhard zu erlangen, verständigte den Vater von dem Sachverhalt, worauf dieser schrieb:¹⁸

¹⁸ Vgl. ZIM III, S. 358 f. und «Bach-Dokumente» I, S. 107f.



III. Aussicht von Bachs Arbeitszimmer in Leipzig
Ölgemälde von A. Thiele (1740)



IV. Das Bachhaus in Eisenach. Ölgemälde von Paul Bach



V. Inneres der Bachkirche Arnstadt (vor dem Umbau)

HochEdler etc.

Hochgeehrtester Herr Klemm etc.

Eu: HochEdlen werden nicht ungütig nehmen, daß Dero geehrteste Zuschrift wegen Abwesenheit nicht ehe weder itzo beantworten können, weiln erstlich vor zwey Tagen von Dreßden retourniret. Mit was Schmerzen und Wehmuth aber diese Antwort abfaße, können Eu: HochEdlen von selbstn als ein Liebreich- und wohlmeynender Vater Dero Liebsten EhePfänder beurtheilen. Meinen (leider mißrathenen) Sohn habe seit vorm Jahre, da die Ehre hatte von Eu: HochEdlen viele Höflichkeiten zu genießen, nicht mit einem Auge wieder gesehen. Eu: HochEdlen ist auch nicht unwissend, daß damahln vor selbigen nicht alleine den Tisch, sondern auch den Mühlhäuser Wechsel (so seinen Auszug vermuthlich damahlen causirete) richtig bezahlt, sondern auch noch einige Ducaten zu Tilgung einiger Schulden zurück ließ, in Meynung nunmehr ein ander genus vitae zu ergreifen. Ich muß aber mit äußerster Bestürzung abermahligst vernehmen, daß er wieder hie und da aufgeborget, seine LebensArth nicht im geringsten geändert, sondern sich gar absentiret und mir nicht den geringsten part seines Aufenthalts biß dato wissend gemacht. Waß soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja gar keine liebevolle Vorsorge und assistance mehr zureichen will, so muß mein Creütz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttlicher Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, Dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigem arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einig und allein Göttlicher Güte zuzuschreiben. Da nun Eu: HochEdlen mich expectoriret, als habe das zuversichtliche Vertrauen, Dieselben werden die üble Aufführung meines Kindes nicht mir imputiren, sondern überzeugen seyn, daß ein getreuer Vater, dem seine Kinder ans Hertze gehen, alles suche zu bewerkstelligen, um Deroselben Wohl befördern zu helfen: Welches mich auch veranlaßet, bey damahliger Dero vacance Ihnen selbigen bestens zu empfehlen, in Hoffnung, die Sangerhäuser civilisirtere LebensArth u. die vornehmen Gönner würden Ihn gleichmäßig zu anderer Aufführung bewegen, Derowegen auch nochmahlen gegen Eu: HochEdlen als dem Urheber seiner Beförderung hiemit meinen schuldigsten Danck abstatte, auch nicht zweifle, Eu: HochEdlen werden nur in so lange Eu: HochEdlen Rath suchen zu disponiren mit der gedroheten mutation zu verzögern, biß ausfündig zu machen ist, wo er sich aufhalte: (Gott ist mein allwissender Zeüge, daß ihn seit vorm Jahre nicht wieder zu sehen bekommen:) Um zu vernehmen, was er gesonnen fernerhin zu thun? Zu bleiben, u. seine LebensArth zu ändern? oder sein fortun anderwärts zu suchen? Ich will nicht gerne, daß Eu: HochEdler Rath mit selbigem soll be-

lastiget seyn, sondern nur noch so viel patience mir ausbitten, biß er wieder zum Vorscheine komme, oder man sonst erfahren könne, wohin er sich gewendet. Da auch verschiedene creditores sich bey mir gemeldet, ich aber ohne meines Sohnes mündliche oder schriftliche Geständniß zu derenselben Zahlung nicht wohl verstehen kan (wie in allen Rechten gegründet) als ersuche Eu: HochEdlen gantz dienstlich, daß Dieselben die Gütigkeit haben u. genaue Erkundigung seines Aufenthalts einziehen u. mir so dann sichere Nachricht zu ertheilen belieben mögen, um so dann die letzte Hand anzulegen, u. zu versuchen ob unter Göttlichem Beystand das verstockte Hertz gewonnen u. zur Erkändniß gebracht werden könne. Da Er auch bißhero das Glück gehabt bey Eu: HochEdlen zu logieren, als will mir zugleich ausbitten mich zu benachrichtigen, ob er seine wenige meublen mit genommen, oder was noch von denenselben vorhanden. In Erwartung baldigster Antwort, auch anwünschung vergnügterer Ferien weder ich haben werde, beharre nebst gehorsamsten Empfehl an Dero Frau Gemahlin

Eu: HochEdlen

Leipzig, den 24. May.

1738.

gantz ergebenster Diener

Joh. Seb. Bach

Bernhard begab sich nun nach Jena, um Jura zu studieren. Die Wahl des Ortes war eine gute. In Jena wirkte seit 1695 ein Verwandter, Johann Nicolaus Bach (1669–1753), als Organist und Instrumentenbauer. Er hatte vor einigen Monaten seinen einzigen Sohn verloren und mag mit Freuden den begabten Verwandten aufgenommen haben, der ihm einen Teil seiner Pflichten abnehmen konnte und möglicherweise sein Nachfolger werden würde. Doch gelangten Bernhards Pläne nicht zur Erfüllung; schon vier Monate nachdem er auf der Universität inskribiert hatte, erlag der unselige junge Mann im Alter von vierundzwanzig Jahren am 27. Mai 1739 einem «Fieber».

Noch andere Ereignisse der dreißiger Jahre trugen dazu bei, den Meister zu bedrücken. Zu der Fehde mit dem Rektor der Schule und dem Unglück mit dem Sohn kam noch ein Angriff auf seine Kunst.

In Hamburg erschien eine neue Zeitschrift unter dem Titel «Der critische Musicus», die sich das Ziel setzte, die zeitgenössische Musik vom Gesichtspunkt der jungen Generation zu analysieren und zu kritisieren. Der Autor, der zunächst anonym blieb, war der Leipziger Johann Adolph Scheibe¹⁹, ein geschick-

¹⁹ Scheibe, geb. 1708, zog 1736 nach Hamburg. Vier Jahre später wurde er zum Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach ernannt. Von 1744 bis 48 wirkte er als Hofkapellmeister König Christians VI. von Dänemark. Er starb 1776 in Kopenhagen.

ter Journalist und als Autodidakt ausgebildeter tüchtiger Musiker. Als Sohn eines angesehenen Orgelbauers, der die Instrumente in St. Thomae und St. Nicolai betreute, war der junge Scheibe natürlich mit Bach bekannt, doch hatte er bezeichnenderweise nie bei diesem hervorragendsten Musiklehrer Leipzigs studiert. Trotzdem hatte Bach ihm 1731 ein freundliches Zeugnis ausgestellt, als Scheibe sich (erfolglos) um einen Organistenposten in Freiberg, Sachsen, bewarb. Zwei Jahre vorher hatte Scheibe bei der Bewerbung um das Amt in der Nicolaikirche hinter Bachs Schüler, Johann Schneider, zurückstehen müssen. Die beiden Mißerfolge, denen vergebliche Bemühungen in Prag, Gotha und Sondershausen folgten, mußten den jungen Mann verbittern, und als er in Hamburg an der Zeitschrift zu arbeiten begann, fand er Gelegenheit, sich Luft zu machen und gleichzeitig seine eigene künstlerische Einstellung zum Ausdruck zu bringen. Im 6. Stück des *«Critischen Musicus»* vom 14. Mai 1737²⁰ griff er Bach heftig an, ohne den Namen des Meisters zu nennen. Nachdem er des Künstlers großartige Leistungen auf dem Klavier und der Orgel gerühmt hatte, fuhr er fort:

Dieser grosse Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kan. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernemlich. Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme. Kurtz: Er ist in der Music dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem natürlichen auf das künstliche, und von dem erhabenen auf das Dunkle geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet.

Diese Kritik, die bald in ganz Deutschland kursierte, konnte ihren Eindruck auf Bach nicht verfehlen, da hier die Einstellung der jungen Generation zum Ausdruck kam, welche in ihrer Revolte gegen die Ideen des musikalischen Barocks leichte Verständlichkeit, Sangbarkeit und einfache Harmonik als die

²⁰ S. 46 f.

wichtigsten Eigenschaften einer Komposition ansah. Diese ästhetischen Theorien waren bereits 1729 von Bach und seinem Textdichter Picander in der satirischen Kantate *Phoebus und Pan* (s. S. 181) angegriffen worden, und inzwischen hatte sich Bachs Reaktion gegen die neuen Ideen nur noch verstärkt. Mit Unwillen las er den Angriff aus Hamburg, der um so beleidigender erschien, als Scheibe bei seinem ersten Hinweis auf den königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofcompositeur das Wort *«Musicant»* gebrauchte, das nur für Musiker der niedrigsten Gesellschaftsschichten Verwendung fand. Auch der Vergleich mit den Dichtungen von D. Casper von Lohenstein (1635–1683) war böse gemeint, da der schwülstige Stil dieses Autors zu Bachs Zeit als ausgesprochen veraltet angesehen wurde. Bach erachtete es naturgemäß unter seiner Würde, dem jungen Autor selbst zu antworten. Dies übernahm ein Freund, der Magister J.A. Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Leipziger Universität. Anfang Januar 1738 erschien seine höchst umfangreiche Streitschrift²¹ unter dem Titel *«Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche stelle in dem sechsten stück des Critischen Musicus»* mit einer Widmung an den *«Hoch-Edlen Herrn, Joh. Sebastian Bachen/Sr. Königl. Maj. in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen hochbestalten Hoff Compositeur . . .»*

Die Kontroverse zog sich noch längere Zeit hin, ohne daß es zu einem klaren Sieg eines der Gegner gekommen wäre. Trotz seines Ärgers über den Angriff des jungen Scheibe war Bach nicht willens, sich hiervon in sachlichen Fragen beeinflussen zu lassen. Als er 1744 die von dem älteren Scheibe gebaute Orgel der Leipziger Johanneskirche untersuchte, erklärte er sie als untadelhaft (ein schöner Beweis von Unparteilichkeit, den der Nekrolog besonders hervorhob). Ähnlich ging Bach auch 1746 vor, als er die von Scheibe neu erbaute Orgel in Zschortau prüfte und die Arbeit *«tüchtig und gut»* fand.²²

In dem gleichen Jahre 1738, in dem Birnbaum zum ersten Mal für Bach eingetreten war, veröffentlichte auch Gesner seine wunderbare Beschreibung der Leistungen Bachs als Dirigent und ausführender Künstler (s. S. 86). Es erscheint nicht undenkbar, daß dieser Passus im Hinblick auf die Scheibeschen Anwürfe eingefügt wurde, die Gesner gewiß bekannt waren. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß Gesners lateinischer Kommentar ebenso viel Verbreitung fand wie der in deutscher, leicht lesbarer Form abgefaßte *«Critische Musicus»*, wird doch dieses begeisterte Lob seitens eines so hochstehenden Gelehrten wie Gesner Bach Freude und Genugtuung bereitet haben.

Die verschiedenen Probleme, die die dreißiger Jahre mit sich brachten, muß-

²¹ Vgl. *«Bach-Dokumente»* II, S. 296–305.

²² Vgl. *«Bach-Dokumente»* I, S. 168 f.

ten sich naturgemäß auch auf Bachs künstlerische Tätigkeit ungünstig auswirken. Es mag wohl sein, daß die Schwierigkeiten, die er auf allen Seiten zu überwinden hatte, ihn veranlaßten, seine Arbeit auf das unumgänglich Notwendige zu beschränken. So gab er im Sommer 1737 zeitweilig die Leitung des Collegium musicum auf und betraute den jungen C. G. Gerlach mit seiner Vertretung. Er nahm diese Tätigkeit erst zwei Jahre später wieder auf, als es galt, für den Geburtstag des Herrschers eine Festmusik vorzubereiten, welche am 7. Oktober 1739 zur Wiedergabe gelangte.

Es war gut, daß sich in dieser bewegten Zeit im Bachschen Haushalt ein Helfer einstellte, der sich in mancherlei praktischen Angelegenheiten ausgezeichnet bewährte. 1737 kam der dreiunddreißigjährige Johann Elias Bach aus Schweinfurt nach Leipzig, um an der Universität Theologie zu studieren. Sein Großvater war ein Bruder von Sebastians Vater, und naturgemäß wurde Elias von den Leipziger Verwandten freundlich aufgenommen. Da Sebastians ältere Söhne als Helfer nicht mehr zur Verfügung standen, schlug der Komponist dem Vetter vor, Sekretärpflichten zu übernehmen und die jungen Söhne zu unterrichten. Als Gegenleistung wurde ihm Unterkunft im Kantorat sowie Verpflegung geboten. Eine Vereinbarung kam zustande, und bald entwickelten sich warme Beziehungen zwischen Elias und der Bachschen Familie. Es haben sich eine ganze Anzahl von Briefentwürfen²³ des Elias erhalten, die den Schreiber als einen liebenswerten Menschen zeigen, der an allem, was sich im Hause Bach abspielte, wahren Anteil nahm. Er nahm seine Pflichten als Lehrer sehr ernst, besonders als er die jungen Leute für das Abendmahl vorzubereiten hatte, da, wie er bemerkte, sie «eine solide und treue Unterweisung höchst nöthig bedürffen, zumalen der älteste (Gottfried Heinrich) von denselben».²⁴ Seine freundlichen Gefühle für die Leipziger Verwandten zeigen sich in dem folgenden Schreiben an seine Schwester vom 5. Oktober 1739²⁵:

... der liebe Gott wird euch heuer vermuthlich eine gute Weinlese geben, daher bitte ich dich, meine liebe Schwester, recht inständig, koche mir doch nur etwa 10 bis 12 Maas süßen Most ab u. schicke mir ihn durch den FuhrMann herein, indem unsern Herrn Vetter doch gar zu gerne einmal eine Freude machen mögte, da ich nun schon in die 2 Jahre in seinem Hause recht viel Gutthaten genoßen habe.

Er bemühte sich, für Anna Magdalena gelbe Nelkenpflanzen und einen abgerichteten Singvogel zu beschaffen. Als Sebastian zu Besuch in Berlin weilte,

²³ Vgl. Karl Pottgießer, «Die Musik», Jg. XII, 1912/13, Heft 7, S. 3–19.

²⁴ a.a.O., S. 6.

²⁵ a.a.O., S. 10.

fand Elias, der wohl wußte, wie sehr sich solche Abwesenheiten oft hinzogen, es notwendig, in taktvoller Weise daran zu erinnern, daß in wenigen Wochen eine neue Ratswahlkantate beizustellen sei. Elias nahm dem Meister zeitraubende Schreibereien ab – die langatmige Eingabe an den Kurfürsten vom 18. Oktober 1737 ist von seiner Hand.

Andererseits bot das Zusammensein mit Bach dem Sekretär viel des Schönen und Anregenden. Sebastian nahm ihn mit nach Dresden, wo er beim Grafen von Keyserlingk eingeführt wurde und, wie er schrieb, «viel unverdiente Gnade» genoß.

Die Aufführungen im Bachschen Haus waren für Elias bedeutsame Erlebnisse. Als die beiden berühmten Dresdner Lutenisten Sylvanus Weiss und Johann Kropfgans mit Friedemann Bach in Leipzig erschienen und sich mehrmals im Kantorat hören ließen, wurde, wie Elias schrieb, «etwas extra feines»²⁶ geboten. Im November 1742 verließ Elias Leipzig, um eine Stelle als Hauslehrer in Zöschau anzunehmen. Für die Reise lieh Sebastian ihm die pelzgefütterten Stiefel und den Regenmantel, die er selbst für solche Zwecke verwendete. Der Dankbrief, mit dem Elias die Stücke zurücksandte, bringt trotz der unvermeidlichen Steifheit der Wendungen zum Ausdruck, wie wohl sich der Vetter im gastlichen Bach-Haus gefühlt hatte:²⁷

Ew. HochEdelgebohren soll hierdurch in schuldigster Nachr. vermelden, daß die Güte meines Gottes mich am 2ten huj. glücklich nach Zöschau gebracht u. mir hieselbst eine so gnädige Herrschaft gegeben hat, daß ich schon manche Gnade geziemend depreciren müssen, indeßen kann meinem Hochgeehrtesten Herrn Vetter doch vor gewiß versichern, daß des vielen Guten, welches in Dero Hause etliche Jahre genoßen, hierüber nicht vergessen, sondern mich deßen vielmehr mit dankbarem Gemüthe allezeit erinnern u. wo möglich in der That dankbar dafür erweisen werde: u. zu dem Ende will ich auch nicht ablassen, den Allerhöchsten täglich vor die Wohlfahrt Dero sämtlichen Hochgeschätzten Hauses in warmer Fürbitte anzuflehen, u. besonders um eine dauerhafte Gesundheit vor Ew. HochEdelgebohren inbrünstig zu bitten . . .

²⁶ a.a.O., S. 15.

²⁷ a.a.O., S. 19.

VII. DEM ENDE ENTGEGEN

1740–1750

Unter dem Eindruck der Schwierigkeiten mit dem Rektor war der Thomas-kantor mehr und mehr geneigt, seine Pflichten an der Schule leicht zu nehmen. Auch in seinem Schaffen trat insofern ein Wechsel ein, als er der Instrumental-musik den Vorrang gab und sich weniger mit Vokalmusik, insbesondere der Kantatenkomposition, befaßte. Es erschien dem alternden Meister nun wichtig, die Früchte seiner ausgedehnten Arbeit zu sammeln, manches zu revidieren, anderes zur Veröffentlichung vorzubereiten. Die Angriffe der jungen Genera-tion trugen nur dazu bei, ihn in seinem Streben zu bestärken, Höchstes in der Verwendung jener altherwürdigen, komplizierten Formen zu leisten, die von den Anhängern des «galanten Stils» verspottet wurden. Er fühlte sich hin-gezogen zu einer Art abstrakter Musik, obwohl er kaum Publikumserfolg von ihr erwarten konnte. Er komponierte sie zu seiner eigenen Befriedigung, als ein Testament seines künstlerischen Glaubens.

Dabei verfolgte Bach doch auch mit Interesse, was sich im Musikleben Leip-zigs abspielte. 1738 war von seinem Schüler Lorenz C. Mizler (1711–1778) die «Societät der musikalischen Wissenschaften» begründet worden. Mizler hatte 1734 die Magisterwürde erlangt, mit Hilfe einer lateinischen Dissertation, in der er nachwies, daß Musik einen wichtigen Teil einer philosophischen Erzie-hung bilde. Er widmete seine Arbeit Mattheson, Bach und zwei Freunden in Ansbach, wobei er hervorhob, daß er mit großem Nutzen von dem hoch-berühmten Bach praktischen Musikunterricht empfangen habe und es bedaure, seine Studien nicht mehr fortsetzen zu können. Es war das Ziel der neuen Societät, Musikwissenschaft zu pflegen und alle vier Wochen einen Band der «Neu eröffneten musikalischen Bibliothek» vorzulegen, der Probleme musik-theoretischer Natur behandeln sollte. Unter den Mitgliedern fanden sich an-gesehene Musiker wie Telemann, Kantor Bokemeyer aus Wolfenbüttel und Hofkapellmeister Stölzel aus Gotha. 1745 trat Händel der Gesellschaft bei, und zwei Jahre später folgte Bach dem Beispiel seines großen Zeitgenossen. Um den Vorschriften der Gesellschaft zu entsprechen, stellte er als Beweis seiner Gelehrsamkeit seine «Kanonischen Veränderungen» und einen sechsstimmigen

Rätselkanon (s. S. 339) zur Verfügung sowie sein von E. G. Haussmann gemaltes Porträt¹, das den Meister mit dem Kanon in der Hand darstellt.

Bach folgte auch weiterhin gerne Aufträgen zur «Abnahme» einer neuen Orgel, da ihm dies Gelegenheit zum Reisen gab. Im September 1746 wurde er etwa nach Naumburg als «beruffener starcker Organist» geladen, wo er für die Orgelprüfung an der Wenzelkirche 8 Dukaten erhielt.

Ein besonderes Erlebnis war das Zusammentreffen mit Friedrich dem Großen. Bachs zweiter Sohn, Philipp Emanuel, war 1740 zum Kammercembalisten des Königs, der ein leidenschaftlicher Flötenspieler war, ernannt worden. Seitdem hegte der Vater lebhaftes Interesse an dem Musikleben in der preußischen Hauptstadt. Wahrscheinlich war es Sebastians eigene Auffassung, wenn J. Elias in einem Brief an einen Verwandten bemerkte, daß «in Berlin nunmehr das musikalische seculum angegangen» sei. Es ist sogar denkbar, daß Sebastian Hoffnungen hegte, in Berlin eine ihm gemäße Stellung zu finden. Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß er bereits 1741, ein Jahr nach Emanuels Ernennung, den Sohn besuchte. Der Zeitpunkt war nicht gut gewählt, da der König in den ersten Schlesischen Krieg gegen Österreich verwickelt war; auch mußte Sebastian wegen einer ernsten Erkrankung seiner Frau den Besuch vorzeitig abbrechen, und so kam es nicht zu einem Auftreten bei Hof. Auch in den folgenden Jahren war der König durch kriegерische Ereignisse in Anspruch genommen, was Bach sogar in unliebsamer Weise direkt zu spüren bekam. 1745 belagerte die preußische Armee Leipzig, und das liebliche Land in der Umgebung der Stadt wurde eingeschert und geplündert. Doch Sebastian, als richtiger Sohn seiner

¹ Das Bild (Tafel II) gelangte im 19. Jahrhundert in den Besitz der Thomasschule und wurde schließlich 1913 an das Leipziger Historische Museum verliehen. Bei dieser Gelegenheit wurde das Gemälde, das inzwischen bedeutenden Schaden erlitten hatte, gründlich restauriert und teilweise übermalt, wobei nicht unwesentliche Änderungen vorgenommen wurden. Eine besser erhaltene Fassung des Haussmann-Bildes, datiert 1748, wurde im Bach-Jahr 1950 zugänglich gemacht (vgl. Hans Raupach, «Das wahre Bildnis J. S. Bachs», Wolfenbüttel, 1950). Dieses schöne Bildnis, das möglicherweise für C. P. E. Bach hergestellt wurde, ist Eigentum von William H. Scheide, Princeton, N. J., USA (s. Tafel II). Authentisch ist auch die Miniatur J. S. Bachs von Gottlieb Friedrich Bach (Tafel I). Nicht so gut beglaubigt sind das Jugendbildnis im Erfurter Museum, das Bild von J. J. Ihle im Bach-Haus, Eisenach, und das Porträt eines unbekannten Meisters im Besitz von Walter R. Volbach, Fort Worth, Texas, USA. Bessler wies auch auf ein nur durch Photographien bekanntes Bildnis hin, das 1941 entdeckt und vier Jahre später, im Krieg, zerstört wurde. Das sogenannte Bach-Bild von Haussmann aus dem Jahre 1723 stellt aller Wahrscheinlichkeit nach nicht den Meister dar. Vgl. G. Herz, «A «New» Portrait», MQ, 1943; H. O. R. Baron van Tuyll van Serooskerken, «Probleme des Bachporträts», Utrecht 1956; H. Bessler, «Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs», Kassel 1956; C. Freyse, «Bachs Antlitz», Eisenach 1964.

Zeit, war an den Fehden der Fürsten nicht besonders interessiert, und sobald der Frieden geschlossen war, begann er neuerlich an einen Besuch am preußischen Hof zu denken.

Diesmal war die Sachlage günstiger, da ein hochgestellter Freund Bachs 1746 als russischer Gesandter nach Berlin gekommen war. Es war dies der bereits erwähnte Reichsgraf Hermann von Keyserlingk, der 1734 bis 1745 in Dresden gewirkt und anscheinend viel zur Verleihung des Hofcompositeur-Titels an Bach beigetragen hatte. Sebastian hatte für ihn seine großartigen «Goldberg-Variationen» (s. S. 295 ff.) geschrieben, für die der Reichsgraf dem Meister einen goldenen mit hundert Louis d'or gefüllten Becher sandte. Keyserlingks Begeisterung für den Leipziger Komponisten mag die Neugierde des preußischen Königs erregt haben, und so wurde durch Emanuel eine Einladung an Bach ausgesprochen. Im Frühjahr 1747 kam Sebastian denn wieder nach Berlin, wo er die Freude hatte, seinen ersten Enkel, den am 30. November 1745 geborenen Johann August, kennenzulernen.²

Über den Besuch bei Hof berichten die «Berlinischen Nachrichten» vom 7./8. Mai 1747³:

Aus Potsdamm vernimt man, daß daselbst verwichenen Sontag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die dasige vortrefliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzufragen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdamm angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zu hören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschahe dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebenene Thema so ausbündig schön, daß er es in

² Der als Taufpate des Kindes erwähnte «Capellmeister Bach» war wohl Sebastian, doch bedeutet dies nicht, daß er der Taufe beiwohnte. Er hat sich wohl vertreten lassen. Das gleiche gilt für Anna Magdalena Bach, die als Taufpatin für Emanuels zweites Kind, die am 12. September 1747 getaufte Anna Carolina Philippina, angeführt ist. Vgl. Miesner in BJ 1932, S. 157 ff.

³ Vgl. Spitta II, S. 710–714; C. Sachs, «Musikgeschichte der Stadt Berlin», Berlin 1908, S. 313.

einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage ließ sich dieser berühmte Mann in der Heil. Geist-Kirche zu Potsdamm auf der Orgel hören, und erwarb sich bey den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beyfall. Abends trugen Se. Majest. ihm nochmahls die Ausführung einer Fuga von 6 Stimmen auf, welches er zu Höchstderoselben Vergnügen, und mit allgemeiner Bewunderung, eben so geschickt, wie das vorige mahl, bewerkstelligte.

Tatsächlich schrieb der Meister nach seiner Rückkehr eine wirklich majestätische Reihe polyphoner Stücke in strengem Stil über das königliche Thema. Er ließ sie unter dem Titel «Musicalisches Opfer» stechen und sandte sie am 7. Juli 1747 mit einer devoten Widmung an den Herrscher.

Das dem König zugedachte Werk ist von überragender künstlerischer Bedeutung. Es mag aber bezweifelt werden, ob der Empfänger sich dessen bewußt war. Die Herstellung wurde in großer Eile von Bachs Schüler, J. G. Schübler, durchgeführt und die einzelnen Stücke in recht willkürlicher Weise zusammengedrängt (s. S. 333). Wer nicht mit den Absichten des Komponisten vertraut war, mußte es ungemein schwer finden, über die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke ins Klare zu kommen und den Gesamtbau des Werkes zu verstehen. Auch bot die Lösung der zehn Kanons schwierige Probleme, da Bach manches nicht erklärt hatte und beispielsweise nicht immer angab, an welcher Stelle die imitierenden Stimmen einzusetzen hätten. In dieser Form mußte das Werk ungemein fesselnd sein für den musiktheoretischen Fachmann, der bereit war, für das Studium Zeit aufzuwenden. Es konnte jedoch schwerlich den stark anderweitig beanspruchten König beeindrucken, der wohl kaum die Geduld aufbrachte, die komplizierten kanonischen Rätsel zu lösen. Dies mag der Grund gewesen sein, warum Bach aus der Widmung keinen finanziellen Gewinn zog. In den Rechnungsbüchern des Königs findet sich jedenfalls kein Hinweis auf eine Zahlung an den Meister, und es liegt auch kein Bericht über eine Aufführung des Musicalischen Opfers am preußischen Hof vor.⁴

Die ganze Episode wirft Licht auf Bachs Persönlichkeit. Es ist bezeichnend für seine didaktische Einstellung, daß er die Ausarbeitung verschiedener Kanons dem Empfänger des Werkes überließ. Der Gedanke an die Anstrengung, die die Lösung der Probleme erforderte, mag ihn auch ein wenig amüsiert haben. Andererseits lag es nicht in seiner Natur, die Reaktion anderer auf sein Vorgehen in Erwägung zu ziehen. Offenbar fiel es ihm nicht ein, daß eine klar geordnete Reihe von Stücken mit genauen Erklärungen dem König wesentlich mehr Vergnügen bereitet hätte als das eher verwirrende Exemplar, das ihm

⁴ Vgl. Friedrich Ernst, «Bach und das Pianoforte», BJ 1961, S. 71.

überreicht wurde. So erging es dem Musikalischen Opfer ähnlich wie den über-schweren Konzerten, die Bach 1721 an den Verwandten des Königs, Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg, gesandt hatte.

Während des Besuchs aber scheint der König sehr freundlich gewesen zu sein. Ja, er war so beeindruckt von dem «alten Bach», daß er viele Jahre später van Swieten begeistert davon erzählte.⁵

Obwohl das Musikalische Opfer wohl keinen Ertrag aus Berlin brachte, scheint das Werk im Kreise der Kenner Anklang gefunden zu haben. Es ist bezeichnend, daß der Hofkapellmeister G. B. Pauli aus Fulda im März 1750 ein Exemplar an Padre Martini in Bologna sandte, worauf der große italienische Theoretiker antwortete: «Ich halte es für überflüssig, das einzigartige Verdienst des Herrn Bach beschreiben zu wollen, weil er nicht allein in Deutschland, sondern auch in unserem ganzen Italien wohl bekannt und bewundert ist.»⁶

Elias Bach, der nunmehr als Kantor in Schweinfurt wirkte, bat seinen Vetter um ein Exemplar, worauf Bach antwortete:⁷

Leipzig. den 6. Octobr.

Hoch-Wohl-Edler etc.

1748.

Hochgeehrter Herr Vetter

*Ich werde wegen Kürtze der Zeit mit wenigem viel sagen, wenn so wohl zur
gesegneten Wein-Lese als bald zu erwartendem Ehe Seegen Gottes Gnade v.
Beystand herzlich apprecire. Mit dem verlangten exemplar der Preußischen
Fuge kan voritzo nicht dienen, indem justement der Verlag heüte consumiret
worden; (sindemahlen nur 100 habe abdrucken lassen, wovon die meisten an
gute Freinde gratis verthan worden). Werde aber zwischen hier u. neuen Jah-
res Meße einige wieder abdrucken lassen; wenn denn der Herr Vetter noch ge-
sonnen ein exemplar zu haben, dürfen Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Ein-
sendung eines Thalers davon part geben, so soll das verlangte erfolgen.
Schließlich nochmahln bestens von uns allen salutiret beharre*

Eu.HochWohlEdlen

ergebener J. S. Bach.

P. S. Mein Sohn in Berlin hat nun schon 2 männliche Erben⁸, der erste ist ohn-

⁵ Vgl. A. Einstein, Musical Times, 1936, S. 209.

⁶ Vgl. W. Reich in Musica X, S. 283 f. Padre Martini sollte späterhin Bachs jüngstem Sohn, J. Christian, Musikunterricht erteilen.

⁷ Vgl. C. S. Terry-Klengel, «J. S. Bach», Leipzig 1935, S. 219.

⁸ Emanuels zweiter Sohn, Johann Sebastian Bach II, entwickelte sich zu einem begabten Maler, starb jedoch bereits mit dreißig Jahren. Er zog es vor, sich Johann Samuel zu nennen.

gefehr um die Zeit gebohren, da wir leider! die Preußische Invasion hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt.

Die Hinweise im ersten Satz dieses Briefes beziehen sich wohl einerseits auf ein Versprechen von Elias, den Verwandten selbsthergestellten Most zu senden, andererseits auf ein Kind, das Elias' Frau um diese Zeit erwartete. Als der Most eintraf, schrieb Sebastian am 2. November 1748:⁹

Daß Sie nebst Frauen Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestriges Tages erhaltene angenehme Zuschrift, nebst mit geschickten kostbaren Fäßlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Danck abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauern, daß das Fäßlein entweder durch die Erschütterung im Fuhrwerck, oder sonst Noth gelitten; weiln nach deßen Eröffnung und hiesiges Ohrtes gewöhnlicher visirung, es fast auf den 3ten Theil leer u. nach des visitatoris Angabung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, daß von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpflein hat sollen verschüttet werden. Wie nun zu erhaltenen reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlichen gratulire; als muß hingegen pro nunc mein Unvermögen bekennen, um nicht im Stande zu seyn, mich reellement revengiren zu können. Jedoch quod differtur non auffertur, und hoffe occasion zu bekommen in etwas meine Schuld abtragen zu können. Es ist freylich zu bedauern, daß die Entfernung unserer beyden Städte nicht erlaubet persöhnlichen Besuch einander abzustatten; Ich würde mir sonst die Freyheit nehmen, den Herrn Vetter zu meiner Tochter Ließgen Ehren Tage, so künfftigen Monat Januar. 1749. mit dem neuen Organisten in Naumburg, Herrn Altnickol, vor sich gehen wird, dienstlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme JahresZeit es wohl nicht erlauben dörfte den Herrn Vetter persöhnlich bey uns zu sehen; So will mir doch ausbitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, womit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schönster Begrüßung an Ihnen von uns allen beharre

Eu: HochEdlen

gantz ergebener treüer Vetter u. willigster Diener

Joh. Seb: Bach.

P. S. M. Birnbaum ist bereits vor 6 Wochen beerdigt worden.

P. M.

Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren; So muß doch wegen übermäßiger hiesigen Abgaben es

⁹ Vgl. Terry-Klengel a.a.O., S. 219.

depreciren; denn da die Fracht 16 gr. der Überbringer 2 gr. der Visitor 2 gr. die Landaccise 5 gr. 3 Pf. u. generalaccise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbstn ermeßen, daß mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschencke alzu kostbar ist. . . .

Die hier erwähnte Hochzeit verband Sebastians Tochter Elisabeth Juliane Friederica (geb. 1726) mit Johann Christoph Altnickol (geb. 1719), einem früheren Schüler des Meisters, der als Organist in Naumburg wirkte. In einem Zeugnis vom 1. Januar 1748 pries der Lehrer Altnickol als Sänger, Künstler auf verschiedenen Instrumenten und Komponist, und beendete sein Schreiben mit den Worten: «En fin. Er ist ein Ecolier, deßen ich mich nicht zu schämen haben darf».¹⁰ Die Hochzeit fand am 20. Januar 1749 statt und muß den Eltern viel Freude bereitet haben, denn sie war die einzige Zeremonie dieser Art, die im Bachschen Heim gefeiert wurde. Am 4. Oktober 1749 wurde dem jungen Paar ein Sohn geboren, der gleich Emanuels zweitem Sohn den Namen Johann Sebastian erhielt.

Die kleine im Thomaskantorat verbleibende Gruppe wurde noch verringert, als der achtzehnjährige Johann Christoph Friedrich Anfang 1750 zum Cammermusicus des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe in Bückeburg ernannt wurde. Als Abschiedsgabe überreichte ihm die Mutter zu Weihnachten eine deutsche Luther-Bibel mit folgender Inschrift:¹¹

*Zum steten Andenken und Christlicher erbauung schenket
ihrem lieben Sohn dieses herliche Buch*

*Anna Magdalena Bachin
gebohrne Wülckin*

Deine getreu und wohlmeinde Mama

Nun blieben bei Sebastian noch die unverheiratete älteste Tochter im Alter von zweiundvierzig Jahren, der schwachsinnige Gottfried Heinrich, die zwei jüngsten Mädchen im Alter von dreizehn und acht Jahren und der vierzehnjährige Johann Christian. Das Talent dieses jüngsten Sohnes bereitete dem Vater viel Freude, und er brachte dies zum Ausdruck, indem er dem Jungen drei seiner Klaviere schenkte. Vor allem aber stand ihm die getreue Anna Magdalena zur Seite, stets bereit, an dem, was ihn bewegte, Anteil zu nehmen.

Mehr als je bedurfte der alternde Meister dieses Rückhalts, da eine böse

¹⁰ Vgl. BJ 1939, S. 64.

¹¹ Vgl. v. Dadelsen, «Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs», Trossingen 1957, Abb. 1.

Zeit für ihn angebrochen war. Wenn man dem Zeugnis der vorhandenen Porträts trauen darf, muß Bach stets stark kurzsichtig gewesen sein.¹² Die ständige starke Beanspruchung der Augen, die das Schreiben kleiner Notenköpfe bei Kerzenlicht bedeutete, machte sich mehr und mehr geltend, und schließlich ereilte den Künstler das Schicksal, dem auch zahlreiche andere Musiker der Zeit nicht entrinnen konnten. Das Jahr 1749 fand Bach nahezu blind, und Gerüchte verbreiteten sich, daß seine Gesundheit auch sonst stark erschüttert sei. Ob er tatsächlich einen Schlaganfall erlitten hatte, wie manche Biographen annehmen, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Der von Emanuel Bach und Sebastians Schüler Johann F. Agricola verfaßte Nekrolog streitet dies ab. Andererseits steht fest, daß Sebastian der Taufe seines Enkels in Naumburg am 6. Oktober 1749 nicht beiwohnen konnte und daß in dem Empfehlungsbrief für seinen Sohn Johann Christoph Friedrich vom 27. Dezember 1749 sogar die Unterschrift von seiner Frau geschrieben wurde.¹³

Jedenfalls gelangten die bösen Gerüchte nach Dresden und veranlaßten die Absendung eines Briefes an den Leipziger Bürgermeister, in dem der Dresdner Kapelldirektor Johann Gottlob Harrer «zu künftiger Remplacirung der dasigen Cappell-Director-Stelle» wärmstens empfohlen wurde und man anregte, es solle Harrer ein Probespiel ermöglicht werden. Da der Brief von dem allmächtigen Minister Grafen Brühl stammte (dessen Kapelle Harrer leitete), kam die Anregung einem Befehl gleich. Die Stadtväter entsprachen denn auch dem Wunsch. Am 8. Juni 1749 führte Harrer «im drey Schwanen aufm Brühl», wo weltliche Konzerte stattzufinden pflegten, eine von ihm mitgebrachte Kirchenkantate auf als «Proba zum künfftigen Cantorat zu St. Thom.; wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebast: Bach versterben sollte», wie Johann Salomon Riemer in seiner Chronik von Leipzig lakonisch berichtet. Bachs Gefühle über dieses schändliche Vorgehen, das ihm natürlich nicht verborgen bleiben konnte, lassen sich leicht vorstellen. Mit der ihm eigenen Energie gab der Leidende den Kampf keineswegs auf und hielt sich länger als ein Jahr aufrecht. Für den Augenblick bestand jedenfalls keine Möglichkeit, einen Nachfolger für das Thomaskantorat zu ernennen, und Harrer kehrte nach Dresden zurück. Einige Monate später tauchte in Leipzig ein englischer Okulist auf, der sich Chevalier John Taylor nannte. Er scheint ein richtiger Scharlatan gewesen zu sein, und das Urteil Samuel Johnsons war wohl berechtigt, der erklärte, Taylor sei ein Beispiel dafür, wie Unverschämtheit über Unfähigkeit hinwegtäuschen

¹² So urteilt der Augenarzt Dr. William Ober, New York. Er entnimmt den Bildern auch, daß der Meister an hohem Blutdruck litt. Vgl. «Bach, Handel, and «Chevalier» John Taylor, M. D.» in *New York State Journal of Medicine*, 15. Juni 1969.

¹³ Vgl. H.-J. Schulze in *BJ* 1961, S. 94.

könne.¹⁴ Doch der ›Ritter‹ verstand die Propagandatrommel zu rühren. Jedermann hörte von seinen wunderbaren Augenoperationen, und Bach beschloß, sich dem Mann anzuvertrauen. Die Operation muß zwischen dem 28. und 31. März 1750¹⁵ stattgefunden haben, und Taylor verwendete wohl die im 18. Jahrhundert übliche Methode des Starstechens, wobei der Star durch eine Nadel aus der Pupille in den Glaskörperraum des Auges geschoben wurde. Gelang dies, so konnte der Patient sich einer ausgesprochenen Verbesserung seines Sehvermögens erfreuen. Häufig aber bewegte sich die Starmasse wieder in die Pupille zurück, was starke Schmerzen verursachte und das alte Leiden wieder hervorrief. Taylor mag jedenfalls zunächst mit dem Erfolg zufrieden gewesen sein, da er es zweifellos war, der die folgende Mitteilung in die Zeitung gab:¹⁶

Am verwichenen Sonnabende und gestern abends hat der Herr Ritter Taylor auf dem Concertsaale, in Gegenwart einer ansehnlichen Gesellschaft von Gelehrten und anderen Personen von Stande, öffentliche Vorlesungen gehalten. Es ist ein erstaunlicher Zulauf von Leuten bey ihm, welche seine Hülfe suchen. Unter andern hat er dem Herrn Capellmeister Bach, welcher durch den häufigen Gebrauch der Augen sich desselben beynahe ganz beraubt hatte, operiret, und zwar mit dem erwünschtesten Erfolge, so daß er die völlige Schärfe seines Gesichts wieder bekommen hat; welches unschätzbares Glück diesen weltberühmten Componisten viel tausend Menschen von Herzen gönnen und dem Herrn Taylor nicht genug verdanken werden. Wegen der vielen Verrichtungen, die dieser allhier gefunden, wird er sich nicht eher, als bis zu Ende dieser Woche, nach Berlin begeben können.

Die weiteren Ereignisse waren jedoch nicht dazu angetan, das Selbstgefühl des ›Chevaliers‹ zu stärken. Zwischen dem 1. und 7. April fand eine zweite Operation statt, ob zur Verbesserung des bereits operierten Auges oder zur Entfernung des Stars im anderen Auge, ist nicht klar. Jedenfalls brachte auch die zweite Operation dem Meister keine Hilfe. Ein Bericht eines Leipziger Arztes erwähnt, daß sich bei dem Patienten Entzündungen einstellten. Auch scheint der ›Chevalier‹ nach der Operation starkes Purgieren und Medizinen vorgeschrieben zu haben, die sich auf Bachs hohen Blutdruck ungünstig auswirkten. Der Nekrolog erwähnt denn auch, daß »schädliche Medikamente« die Gesundheit des Patienten untergraben hatten. Am 18. Juli trat ein für Mediziner unserer Zeit unverständliches Ereignis ein: Bach war imstande zu sehen.

¹⁴ »an instance of how far impudence will carry ignorance«.

¹⁵ Vgl. H. Zeraschi in BJ 1956, S. 63.

¹⁶ Vgl. Berlinische Privileg. Zeitung, 4. April 1750; ›Bach-Dokumente‹ II, S. 468.

Wenige Stunden später aber erlitt er einen Schlaganfall und lag zehn Tage lang mit hohem Fieber bewußtlos, bis er am 28. Juli 1750, wie der Nekrolog bemerkt, «sanft und selig» verschied.

Bachs Freunde in Leipzig betrauernten seinen Verlust aufs tiefste. Magister Abraham Kriegel bemerkte in seinen «Nützlichen Nachrichten von . . . Begebenheiten in Leipzig» nach der Mitteilung von Bachs Tod: «Eine übel ausgeschlagene Augen-Cur raubte diesen Mann der Welt, welcher sich durch seine ungemeine Kunst in der Music einen unsterblichen Ruhm erworben hat.» Die «Berlinischen Nachrichten» vom 6. August 1750 brachten ebenfalls eine Mitteilung von dem Hinscheiden des «berühmten Musicus» und endeten den Nachruf mit den Worten: «Der Verlust dieses ungemein geschickten Mannes wird von allen wahren Kennern der Music sehr bedauert.»¹⁷

Bachs großer Zeitgenosse Telemann war eher imstande, die Leistungen des Verewigten zu würdigen. In einem Sonett, das er Bach zueignete, heißt es:¹⁸

*Erblichner Bach! Dir hat allein Dein Orgelschlagen
Das edle Vorzugswort des Großen längst gebracht;
Und was für Kunst Dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
Das wird mit höchster Lust, auch oft mit Neid betracht't.
So schlaf! Dein Name bleibt vom Untergange frey:
Die Schüler Deiner Zucht, und ihrer Schüler Reih',
Bereiten für Dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone.*

Der Stadtrat aber erachtete es als überflüssig, sich in anerkennenden Worten über den verstorbenen Thomaskantor zu ergehen. Bei der nächsten Sitzung hörte man Bemerkungen wie «die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister» und «Herr Bach war zwar ein großer Musicus, aber kein Schulmann». Harrers Ernennung wurde sogleich beschlossen, obwohl sich eine Anzahl anderer Kandidaten – darunter auch Carl Philipp Emanuel Bach – gemeldet hatten. Als später Bachs Witwe um die übliche Bezahlung des Gehaltes ihres Mannes während des sogenannten «Gnadenhalbjahres» einreichte, war die städtische Buchhaltung so tüchtig, sich zu erinnern, daß Bach, als er vor siebenundzwanzig Jahren angestellt wurde, für das erste Quartal volle Bezahlung erhalten hatte, obwohl er das Amt nicht am Anfang antrat. Der Rat hatte demnach die Genugtuung, der Witwe 21 Taler 21 gr. weniger als sie erwartete auszahlen zu können. Der schwer zu behandelnde Kantor wurde nun

¹⁷ Vgl. «Bach-Dokumente» II, S. 476.

¹⁸ Vgl. C. H. Ritter, «J. S. Bach», Berlin 1881, III, S. 256.

durch einen Mann ersetzt, dessen «sehr stille und comortable» Natur vom Grafen Brühl lobend hervorgehoben worden war, und so sah man im Leipziger Stadtrat einer Zeit des Friedens an der Thomasschule entgegen.

ANHANG: Nach 1750

Nach Sebastians Tod erklärte seine neunundvierzigjährige Witwe in einer Eingabe an den Rat, daß sie nicht wieder heiraten und daher die Vormundschaft der unmündigen Kinder übernehmen wolle. Es ist nur allzu verständlich, daß sie, die neunundzwanzig Jahre hindurch all ihre Hingabe und Treue einem Sebastian Bach geschenkt hatte, sich unfähig fühlte, ähnliche Gefühle einem andern Manne entgegenzubringen. Diesen Entschluß faßte Anna Magdalena, obwohl sie von Anfang an ihrer unsicheren Vermögenslage bewußt gewesen sein muß. Wohl hatte Sebastian dank sparsamer Lebensführung einen für einen Kirchenmusiker der Zeit nicht unbeträchtlichen Besitz hinterlassen; doch da kein Testament vorlag und neun Kinder beteiligt werden mußten, wurde der Witwe nur ein Drittel zugesprochen, während die restlichen zwei Drittel den Kindern zufielen. Bevor noch die amtliche Schätzung erfolgte, nahmen sich die beiden ältesten Söhne die Noten und Bücher des Vaters, die ihnen wertvoll erschienen, und der jüngste, Johann Christian, behielt – trotz einiger Opposition seitens der Brüder – die drei Klaviere, die der Vater ihm geschenkt hatte. Nach Tilgung einiger Schulden verblieb ein Gesamtnachlaß von etwa eintausend Talern. Hiervon erhielt die Witwe ein Drittel, bestehend aus Kleidungsstücken, Hausgeräten, Bargeld, einer Beteiligung am «Ursula Erbstollen», einer Schuldverschreibung, wertvollen Musikinstrumenten, Münzen und Silbergegenständen.

Dies bedeutete keineswegs die Grundlage für eine gesicherte, wenn auch bescheidene Existenz, und von den Söhnen war nicht viel zu erwarten. Die Familie zerstreute sich in verschiedene Richtungen. Der schwachsinnige Gottfried kam zum Schwager Altnickol, der junge Christian zum Stiefbruder Philipp Emanuel in Berlin, um weitere musikalische Ausbildung zu erhalten. So verblieben in Leipzig vom Bachschen Haushalt nur die Witwe, die unverheiratete ältliche Stieftochter und die beiden jungen Töchter Caroline und Susanne. Für diese das Auslangen zu finden, war alles eher als leicht, zumal im Februar 1751 die Dienstwohnung geräumt werden mußte. Die Leipziger Behörden ließen der Witwe zwar zweimal 21 Taler 21 gr., außerdem 11 Taler 12 gr. für Kerzen und etwas Getreide zukommen, doch waren die Zubußen bald verbraucht. Ein verzweifelter Kampf um das nackte Leben begann, wobei jeder verkäufliche

Gegenstand veräußert wurde. Es gelang Magdalena, das, was sie von Bachs Manuskripten noch in Händen hatte, an den Stadtrat zu verkaufen, der ihr vierzig Taler «wegen ihrer Dürftigkeit, auch einiger überreichter Musicalien» auszahlte. Schließlich waren alle Geldquellen versiegt, und sie mußte als «Almosenfrau» von der städtischen Fürsorge leben. Als sie 1760, neunundfünfzigjährig, verschied, wurde die Witwe des Thomaskantors auf ärmlichste Weise unter Gesang von nur drei Thomasschülern zu Grabe getragen.

Mit Erbitterung und Trauer verfolgt man Anna Magdalenas Schicksal. Wie schwer muß es für die Witwe des königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofcompositeurs gewesen sein, von dem engstirnigen Leipziger Stadtrat abhängig zu sein, der ihrem geliebten Mann viele böse Stunden bereitet hatte! Die Vorstellung von Magdalena Bach, der getreuen Helferin des großen Meisters, als Almosenfrau berührt uns ebenso schmerzlich und empörend wie die Tatsache, daß der neue Thomaskantor bereits ein Jahr vor Sebastians Tod sein Probespiel abhalten durfte.

Wie es den Töchtern erging, ist unbekannt geblieben. Aus Emanuels Briefen an seinen Verleger, Immanuel Breitkopf, entnehmen wir, daß er seiner seit 1759 verwitweten Schwester Elisabeth Altnickol regelmäßig Geld schickte; es kann wohl sein, daß dieses auch für Catharina, Caroline und Susanne mitbestimmt war. Vielleicht gewährten auch die anderen Brüder eine Unterstützung, doch haben wir hierfür keine Belege. Das Dunkel, welches das weitere Schicksal der Bach-Töchter verhüllt, wurde erst 1800 aufgehellt, als die musikalische Welt auf die achtundfünfzigjährige Susanne aufmerksam wurde, die offenbar kränklich und arbeitsunfähig war. Friedrich Rochlitz, der Herausgeber von Breitkopfs «Allgemeiner Musikalischer Zeitung», hatte von ihrer verzweifelten Lage gehört und im Mai 1800 einen Aufruf erlassen, der mit folgenden Worten schloß: «Die Familie Bach ist nun ausgestorben bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohem Alter – diese Tochter darbt. Sehr wenige wissen es, denn sie kann, nein sie soll, sie wird auch nicht betteln!»

Zuerst war die Reaktion nicht gerade ermutigend; nur sechzehn Beiträge, insgesamt sechsundneunzig Taler, gingen ein. Jedoch war dies für Susanne eine beträchtliche Summe, und sie sprach ihren tiefgefühlten Dank an die Spender aus. Als Beethoven in der Zeitschrift davon las, war er empört über diese höchst bescheidenen Beträge, und in seinem Freundeskreise wurde eine neue Sammlung von dem Klavierbauer Andreas Streicher in Gang gebracht, die zweihundertsechsfundfünfzig Taler ergab. So konnte Sebastians jüngste Tochter doch noch in leidlicher finanzieller Sicherheit leben, bis sie 1809 die Augen für immer schloß.

Über Bachs Söhne wissen wir wesentlich mehr, da sie alle als erfolgreiche Musiker im Berufsleben standen. Es ist interessant, ihre sehr verschiedenen Persönlichkeiten zu betrachten.¹ Der Älteste, Wilhelm Friedemann (1710 bis 1784), den die Familie als den begabtesten ansah, hatte ein tragisches Schicksal. Zu Lebzeiten des Vaters, der sehr an ihm hing, war Friedemann recht erfolgreich. Nach einer Tätigkeit als Organist in Dresden erlangte er 1746 jene wichtige Stelle als Kirchenmusikdirektor in Halle, die sein Vater 1714 angestrebt hatte. Vieles änderte sich jedoch nach dem Tod Sebastians. Der Künstler war außerstande, in Frieden mit seinen Vorgesetzten zu leben und gab im Alter von neunundfünfzig Jahren seine Stellung auf, ohne eine andere gewonnen zu haben. Nun führte er ein unstetes Wanderleben und erhielt sich mühsam mit Orgelkonzerten, Unterricht und Komposition. Man bewunderte ihn als einen der größten deutschen Orgelvirtuosen, war aber nicht geneigt, dem exzentrischen Mann ein Amt zu übertragen. Nach verschiedenen erfolglosen Versuchen in anderen Städten ließ Friedemann sich in Berlin nieder, wo er in Armut im Alter von vierundsiebzig Jahren verschied.

Sein Bruder Carl Philipp Emanuel (1714–1788) war weit praktischer eingestellt und zielstrebiger als Friedemann. Wenn ihm auch manches in seinem Amt als Kammercembalist am preußischen Hof nicht zusagte, behielt er es doch achtundzwanzig Jahre lang, bis er als Nachfolger seines Paten Georg Philipp Telemann zum Kirchenmusikdirektor in Hamburg ernannt wurde. Hier übte er seine mannigfachen Verpflichtungen als Dirigent und Komponist erfolgreich aus und veröffentlichte eine große Anzahl neuer Werke, die weiteste Verbreitung fanden. Da er weniger als Friedemann unter dem Einfluß des Vaters stand, entwickelte er sich zu einem führenden Verfechter des neuen empfindsamen Stils in der Musik. Seine Kompositionen machten tiefen Eindruck auf die junge Komponistengeneration, insbesondere auf Joseph Haydn.

Sein Stiefbruder Johann Christoph Friedrich (1732–1795) war der einzige der Bach-Söhne, der während seiner ganzen beruflichen Laufbahn am gleichen Ort tätig war. Von seinem achtzehnten Jahr bis zu seinem Ableben wirkte er an dem kleinen herzoglichen Hof von Bückeburg, wo er den Titel eines Konzertmeisters führte. Seine Leistungen auf dem Klavier wurden von den Zeitgenossen gerühmt. Er betätigte sich als Komponist in den verschiedensten Formen und legte eine gefällige Tonsprache sowie solides technisches Können an den Tag.

Während Magdalenas älterer Sohn mit dem Leben im kleinstädtischen Bückeburg zufrieden war, bewegte sich der jüngere Bruder, Johann Christian (1735

¹ Vgl. zu den folgenden Ausführungen K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*.

bis 1782), in den Musikzentren Europas. Dieser Künstler lehnte sich in mancher Hinsicht gegen die Familientradition auf. Er war der einzige Sohn Sebastians, der Deutschland verließ; ihn zog es nach Italien, dem Lande der Oper, für die sein Vater wenig übrig hatte. In Mailand trat er zum Katholizismus über und versuchte sich als Komponist von Kirchenwerken. Bald aber errang er Erfolge mit seinen Opern an dem berühmten Teatro San Carlo in Neapel. Dies veranlaßte die italienische Operngesellschaft in London, ihn einzuladen, als «maestro» am King's Theatre zu wirken. 1762 ließ er sich in der englischen Hauptstadt nieder, wo er auf verschiedenen Gebieten der Musik unermüdlich tätig war. Insbesondere die Serie von Orchesterkonzerten, die er zusammen mit C. F. Abel veranstaltete, wurde mit großem Beifall aufgenommen. Sein Ruhm verbreitete sich auch außerhalb Englands, und er wurde beauftragt, Opern für Mannheim, die pfälzische Hauptstadt, und für Paris zu schreiben. Zehn Jahre hindurch genoß Christian ein von strahlendem Erfolg gekröntes Leben. Dann begannen jüngere Musiker sein Ansehen in London zu untergraben. Die in dem bewegten Musikleben der Hauptstadt unvermeidlichen Intrigen und Rückschläge wirkten sich schädlich auf Christians Gesundheit aus. Er starb im Alter von siebenundvierzig Jahren und hinterließ, obwohl er lange Zeit ansehnliche Einkünfte gehabt hatte, beträchtliche Schulden. Als Komponist trug Christian zur Entwicklung des klassischen Wiener Stils bei. Seine anmutig-galante und innige Ausdrucksweise übte entscheidenden Einfluß auf den jungen Mozart aus, der den «englischen Bach» sehr bewunderte.

Mit Sebastians vier Söhnen gelangte der Bachsche Stammbaum zum letzten Mal zu bedeutsamer Blüte. Nur zwei seiner Enkel waren künstlerisch tätig, doch brachten sie lediglich Leistungen von bescheidener Qualität hervor. Emanuels früh verstorbener zweiter Sohn Johann Sebastian II (1748–1778) wirkte als Maler. Seine wenigen uns erhaltenen Gemälde zeigen eine Mischung von Rokoko und klassizistischen Zügen. Ein Sohn des Bückeburger Bach, Wilhelm Friedrich Ernst (1759–1845), folgte der Familientradition. Wilhelm Bach war Musiklehrer am preußischen Hof. In jungen Jahren betätigte er sich auch als Komponist und schrieb ziemlich unbedeutende Werke für Klavier, Kammermusik und Gesang. Später konzentrierte er sich auf Unterrichtstätigkeit. Anscheinend war ihm an Ruhm und Ansehen nicht viel gelegen. Er lebte so zurückgezogen, daß Mendelssohn während seines Aufenthaltes in Berlin nichts von Wilhelms Existenz wußte, obwohl alles, was Bach betraf, ihn ungemein interessierte. Als Vierundachtzigjähriger gelangte Wilhelm jedoch zu unerwarteten Ehren. Die Stadt Leipzig hatte beschlossen, ihr seinerzeitiges verständnisloses Verhalten dem großen Genie gegenüber einigermaßen gutzumachen, indem sie ein Denkmal für Johann Sebastian Bach errichten ließ. Der Enkel des Thomas-

kantors wurde zu der feierlichen Enthüllung am 23. April 1843 eingeladen und mit einer seinem Großvater kaum jemals gewährten Ehrerbietung aufgenommen. Er war, wie Schumann berichtete, der «Gefeierte des Tages». Zwei Jahre später verschied Wilhelm Bach, und da er keinen Sohn hinterließ, starb mit ihm die Familie des Thomaskantors im Mannesstamme aus.²

² Wilhelm hatte Töchter, die kinderlos waren. Seine Schwester, Anna Philippine Friederike Bach, aber heiratete einen Leutnant E. C. Colson, dessen Sohn Johann Christoph Friedrich (1775–1831), Sebastians Urenkel, nach Polen auswanderte. Wie C. U. von Ulmenstein feststellte, konnten Colsons Nachfahren, zum Teil mit polnischen Namen, bis zum 2. Weltkrieg in Polen nachgewiesen werden. Sie lebten in bescheidenen Verhältnissen, fern von musikalischer Betätigung, und wußten wohl kaum etwas von ihrem großen Ahnherrn. (Vgl. Geiringer, a.a.O., S. 533.)

ZWEITER THEIL
DAS WERK

EINLEITUNG

Versucht man, die Kunst Johann Sebastian Bachs durch ein einziges Wort zu kennzeichnen, so denkt man an den Ausdruck «Vereinheitlichung». Bach gelang es, die verschiedensten Elemente zu einem neuen, eng verbundenen Ganzen zusammenzufügen.

In dem Streben nach Verschmelzung der einzelnen örtlich und national bedingten Stile war Johann Sebastian Bach die größte treibende Kraft. Die Wurzeln seiner Kunst sind in Nord-, Süd- und Mitteldeutschland zu finden. Von gleicher Wichtigkeit für die Entwicklung seiner Tonsprache aber war der Einfluß, den italienische und französische Meister auf ihn ausübten. Auch war er katholischen Komponisten fast ebenso stark verpflichtet wie protestantischen. Aus einem von verschiedensten Elementen genährten Boden wuchs der mächtige Organismus der Bachschen Tonsprache.

Als richtiger Barockkünstler sah er keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik, ja kaum zwischen vokaler und instrumentaler Komposition. Nichts bereitete ihm größere Freude als mit verschiedenen Formen und Ausdrucksmitteln zu experimentieren. Er übertrug den Klavierstil auf unbegleitete Streichinstrumente, die Violintechnik auf Klavierwerke. Züge des italienischen Konzerts sind in fast jeder von ihm gepflegten Musikform, einschließlich der Kantate, zu finden. Bach war ständig bemüht, seine eigenen Kompositionen sowie Werke anderer Meister zu bearbeiten und zu verbessern, Orchesterstücke für Klavier und Instrumentalmusik für Vokalgruppen einzurichten, weltliche Werke in geistliche, deutsche in lateinische umzuformen. In ihm lebte noch etwas von jener mittelalterlichen Kunstauffassung, für die Musik ein ungeteiltes Ganzes war und eine Melodie gesungen oder gespielt, zum Tanz um den Baum im Dorf oder zum Preise Gottes in der Kirche verwendet werden konnte.

Diese Einstellung offenbart sich besonders klar in Bachs Verwendung der Chormelodien. Er wurde nie müde, die ehrwürdigen Kirchenweisen in neuer Gestalt vorzuführen, in erlesenen vierstimmigen Harmonisierungen, in verschiedenen Formen kanonischer Bearbeitung, als Cantus firmus in der Originalgestalt oder umgeben von einem Rankenwerk kunstvoller Ornamente. Solche verschiedenartigen Fassungen finden sich in seinen Vokalwerken und in gleicher Weise

in den Orgelchorälen. Die musikalische Ausdeutung des Choraltextes, die er sich in seinen Vokalwerken als ein höchst bedeutsames Ziel setzte, wurde mit gleicher Intensität in seinen instrumental Bearbeitungen durchgeführt. Es ist bezeichnend, daß Bach gegen Ende seiner Laufbahn von seinem Schüler Schübler eine Anzahl von Orgelchorälen drucken ließ, die ursprünglich als Vokalnummern in Kantaten zu finden waren.

Seine unerschöpfliche Phantasie produzierte eine Fülle verschiedenster Formen. Nicht zwei seiner Inventionen, Fugen oder Kantaten zeigen genau den gleichen Aufbau. Dennoch findet sich ein grundlegender Zug immer wieder in seinen vokalen und instrumental Werken: die streng symmetrische Form, in der um ein Zentrum zwei spiegelbildlich einander entsprechende Abschnitte konstruiert sind. In ihrem einfachsten Bau ist dies die so oft von Bach verwendete Da-capo-Form $a\ b\ a$, doch lassen sich auch wesentlich kompliziertere Formen wie $a\ b\ c\ b\ a$ oder $a\ b\ c\ d\ c\ b\ a$ aufzeigen. Dem tiefgläubigen Komponisten mag es Befriedigung bereitet haben, daß eine so gestaltete Komposition visuell dem Kreuz mit zwei am Mittelbalken angesetzten gleich langen Seitenarmen entspricht oder der Kirche, in der symmetrisch angelegte Seitenschiffe das Mittelschiff umgeben.¹ Solche Beziehungen waren für den Barockkünstler von tiefer Bedeutung, und Bach verhielt sich in dieser Hinsicht als echter Sohn seiner Zeit.

Dies erklärt auch die bedeutsame Rolle, die die sogenannten «musikalisch-rhetorischen Figuren»² in des Meisters Werk spielen. Die im Text zum Ausdruck gebrachten Gemütsbewegungen oder Affekte sowie bildliche Vorstellungen werden von Bach, unter Verwendung eines seit langem in der Tonkunst heimischen Vokabulariums, musikalisch zum Ausdruck gebracht. Halbtonfortschreitungen drücken Kummer und Leid aus, verminderte und übermäßige Intervalle Sünde und Verderbnis. Hoch und tief, lang und kurz werden durch Wechsel der Tonhöhe und Veränderungen der Notenwerte tonmalerisch veranschaulicht. Ein weiterer Schritt führt zu der für Bach so bedeutsamen Tonsymbolik.³ So singt etwa in der Kantate No. 12 «Weinen, Klagen» der Baß «Ich folge Christo nach»,

¹ Die Bezeichnung «chiastisch» (laut freundlicher Mitteilung von Dr. F. Regen ein in der Rhetorik gebräuchlicher Ausdruck, abgeleitet von dem symmetrisch erscheinenden griechischen Buchstaben chi) wird gelegentlich für diese symmetrischen Formgebilde verwendet.

² Der Ausdruck weist auf die seit dem Mittelalter bestehende Auffassung der Musik als einer Schwesterkunst der Rhetorik hin. (Vgl. A. Schering, «Die Lehre von den musikalischen Figuren» in *KmJB* XXI, 1908, S. 106 ff. und A. Schmitz, «Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs», Mainz 1950.)

³ Vgl. M. Jansen, «Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht», BJ 1937, S. 96 ff.; A. Schering, «Das Symbol in der Musik», Leipzig 1941; Fr. Smend, «J. S. Bach

und die «*imitatio Christi*» wird durch eine strenge Imitation der Gesangspartie seitens der Streicher ausgedrückt.

Besonders wichtig ist die Zahlensymbolik, wie etwa die Verwendung der unheilvollen Ziffer dreizehn in den dreizehn Variationen des Crucifixus der h-Moll-Messe. Außerdem war es der Gebrauch der Zeit, für Buchstaben des Alphabets Ziffern einzusetzen, und Bach scheint dies mit Vorliebe getan zu haben. Vierzehn ist zum Beispiel das ziffernmäßige Symbol für den Namen Bach; b ist der zweite Buchstabe des Alphabets, a der erste, c der dritte, h der achte, und die Summe von zwei, eins, drei und acht ist vierzehn. In Umkehrung wird aus vierzehn die Zahl einundvierzig, und dies bedeutet J. S. Bach (j ist der neunte, s der achtzehnte Buchstabe, und neun, achtzehn und vierzehn ist einundvierzig). In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in einem kurz vor Bachs Ende geschriebenen Orgelchoral «Vor deinen Thron tret' ich hiemit» diese Art der Symbolik zu bedeutsamer Verwendung gelangt (vgl. S. 254).

Polyphonie war die Lieblingsausdrucksform des gedanklich so tiefschürfenden Komponisten, und seine Werke stellen den Höhepunkt einer durch mehrere Jahrhunderte zu verfolgenden Richtung dar. Während sich Bach in seiner Kontrapunktik der Vergangenheit eng verbunden fühlte, erwies er sich in seiner Harmonik als ausgesprochen fortschrittlich und öffnete neue Gebiete musikalischen Ausdrucks, die selbst das 19. Jahrhundert nicht allzusehr erweiterte. Keinem anderen Meister gelang es in gleicher Vollkommenheit, Polyphonie und Harmonie zu verschmelzen. Bachs komplizierteste kontrapunktische Werke sind auf einer rein harmonischen Grundlage aufgebaut; andererseits sind sogar in den einfachen Harmonisierungen des Chorals die linearen Fortschreitungen der Einzelstimmen von erlesener Schönheit. Die vertikale und horizontale Ausarbeitung verläuft in vollkommenem Ebenmaß, und beide sind gleich bewundernswert.

Man ist geneigt, Bachs Werk als einen unbeweglichen und unveränderlichen Monolith anzusehen. Dies entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Bach war in durchaus menschlicher Weise Wandlungen unterworfen, die sich in seinen Kompositionen auswirkten. Er stand nie still und war keineswegs abgeneigt, gelegentlich eine neue Richtung einzuschlagen und sich von einem bisher angestrebten Ziele abzuwenden. Im Alter von fünfundzwanzig Jahren hatte er eine andere Einstellung zur Musik als mit fünfunddreißig, und weitere Wechsel traten in späterer Zeit ein; ein letzter noch wenige Jahre vor seinem Tod.

Bachs *erste Schaffensperiode*,⁴ die Lehrzeit, kann wohl bis zum Jahre 1708

Kirchen-Kantaten», Berlin 1947-49, Heft 3 und 4; Fr. Smend, «J. S. Bach bei seinem Namen gerufen», Kassel 1950; K. Geiringer, «Symbolism in the Music of Bach», Washington D. C. 1956.

⁴ Vgl. auch W. Gurlitt, «J. S. Bach», Kassel, ³1949; G. v. Dadelsen, «Beiträge zur

angesetzt werden. Sie fand ihr Ende, als er die Anstellung in Mühlhausen aufgab. Der junge Bach machte sich mit Hingabe das Schaffen seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu eigen, indem er ihre Werke spielte oder abschrieb. Groß ist die Zahl der Kompositionen, die er sorgfältig kopierte. Sie umfaßt Werke von Mitgliedern der eigenen Familie, Kompositionen nord- und süddeutscher Meister, Stücke von Protestanten und Katholiken, Italienern und Franzosen. Gleich dem jungen Mozart fand er den eigenen Stil, indem er sich mit den Werken anderer Künstler auseinandersetzte. In dieser ersten Periode war ihm der Gehalt eines Werkes noch wichtiger als die Form. Seine Kompositionen sind reich an Ideen, voll Wärme und Innigkeit, farbenreich und in ihrem Gefühlsgehalt von elementarer Kraft. In technischer Hinsicht aber sind sie vielfach noch unreif. Gar manche dieser Kompositionen sind übermäßig lang, unklar im Aufbau wie auch in der harmonischen und polyphonen Anlage. Die erste Schaffensperiode war für den jungen Sebastian eine Zeit des Experimentierens, in der er sich in verschiedensten Musikformen, wie Sonate, Toccata, Capriccio, Präludium und Fuge, Choralpräludium und Kantate, versuchte.

Bachs *zweite Schaffensperiode* ergibt sich aus seiner Anstellung in Weimar, in den Jahren 1708 bis 1717. Nun vollzieht sich der Übergang vom Jugendstil zu dem der Reife. In diesen Jahren wurde er mit der einfachen Schönheit und plastischen Klarheit der italienischen Musik vertraut. Er setzte Konzerte italienischer und deutscher Meister für Klavier oder Orgel und verwendete gelegentlich italienische Melodien als Themen seiner eigenen Fugen. Das Studium der Kompositionen von Meistern des Südens trug dazu bei, Bachs Sinn für ausdrucksvolle Melodien, solide Harmonik und schön proportionierte Formen auszubilden. In Weimar sah Bach, der religiös betonten Atmosphäre am Hof entsprechend, sein Hauptziel in der Verherrlichung Gottes. Er schrieb eine Anzahl Kantaten für den protestantischen Kirchendienst. Sie weisen Elemente des geistlichen Konzertes und der italienischen Oper auf, Formprinzipien, die man auch in den reifen Kantaten beobachten kann; in ihrer lyrischen Wärme und dem starken Gefühlsgehalt sind sie jedoch den Jugendwerken verwandt. Vor allem aber widmete er sich dem Instrument, das mehr als jedes andere für den Gottesdienst auserlesen war. In Weimar entwickelte er sich zu einem Orgelvirtuosen allerersten Ranges und zum größten Orgelkomponisten aller Zeiten. Die Mehrzahl seiner Werke für das «königliche Instrument» gelangte hier zur Vollendung oder ging in ihrer Konzeption auf Bachs Aufenthalt im sächsischen Herzogtum zurück. Einige Weimarer Werke zeigen noch jugendlichen Überschwang und üppig

Chronologie der Werke J. S. Bachs (Tübinger Bach-Studien 4/5), Trossingen 1958; F. Blume, «Umriss eines neuen Bach-Bildes», *Musica* 16 (1962), S. 196 ff.

wuchernde Phantasie. Die meisten aber legen Zeugnis ab von neu errungener Meisterschaft in der Behandlung kontrapunktischer Formen und der Gestaltung eines schön proportionierten Aufbaus.

Ein radikaler Umschwung in Bachs Leben und Schaffensart trat früher ein, als zu erwarten gewesen wäre. Es mag sein, daß ihm die Beschränkungen an dem kleinen Hof sowie der Nachdruck auf religiösem Schaffen nicht mehr zusagten, und er fühlte, daß er Weimar verlassen solle. Eines seiner bedeutendsten Sammelwerke, das Orgelbüchlein, blieb unvollendet, als Bach nicht nur Weimar, sondern den Großteil seiner Arbeit an geistlicher Musik aufgab.

So wurde der Zweiunddreißigjährige 1717 Dirigent des Köthener Hoforchesters. In der nun anbrechenden *dritten Schaffensperiode* erreichte der Komponist volle künstlerische Reife, und viele seiner bedeutendsten weltlichen Werke entstanden in dieser Zeit. Die Orgel war fast ganz vergessen; Cembalo und Clavichord waren die Tasteninstrumente, die ihn nun anzogen. Orgelmäßige Züge lassen sich in seinen Werken für unbegleitete Violine oder Cello finden; richtige Orgelwerke aber treten unter den neu geschaffenen Kompositionen kaum auf. Er schrieb hervorragende Konzerte und anmutige Tanz-Suiten, während die Kirchenkantate, die in Weimar eine so wichtige Rolle gespielt hatte, nun kaum mehr betrieben wurde. In den Köthener Werken ist eine Vereinigung nationaler Stilrichtungen zu beobachten. Bach meisterte die italienische Schreibweise in seinen Konzerten und Sonaten, die französische in seinen Suiten, wobei er allen Werken den Stempel seiner eigenen kraftvollen Persönlichkeit aufdrückte.

Besonders stark fühlte er in jener Zeit den Drang, sein überlegenes Können auch anderen mitzuteilen und Kompositionen für die Belehrung der werdenden Künstler zu schreiben. Die Mehrzahl der Klavierwerke aus dieser Zeit, wie die Inventionen, die Sinfonien und das Wohltemperierte Klavier, waren für Unterrichtszwecke bestimmt. Er empfand die Pflichten eines Lehrers keineswegs als drückend; sie trieben im Gegenteil seine schöpferischen Gaben zu höchsten Leistungen an.

Obwohl Bach in Köthen erfolgreich und anscheinend zufrieden war, begann sich allmählich ein Wandel in seiner Einstellung kundzugeben. Sein unruhiger Geist veranlaßte ihn, sich nach neuen künstlerischen Möglichkeiten umzusehen. In der Regel war ein Musiker des Barock Jahrzehnte lang, ja oft während seiner ganzen beruflichen Laufbahn in der selben Stellung tätig. Für Bach aber war Wechsel der Umgebung und des Pflichtenkreises eine Notwendigkeit. Der Köthener Hof bekannte sich zum Calvinismus, und Bach, der Lutheraner, konnte wenig zu der in der herzoglichen Kirche gebotenen Musik beitragen. Diese Tatsache, über die Bach anfangs hinweggesehen hatte, mochte ihn späterhin bedrückt haben. Nachdem er eine Anzahl erlesenster Meisterwerke auf dem Gebiete der

weltlichen Musik hervorgebracht hatte, zog es ihn wieder mehr und mehr zur Kirchenmusik. Sechs Jahre wirkte er in Köthen; dann gab er sein Amt am fürstlichen Hof auf, um Pflichten ganz anderer Art zu übernehmen.

1723 wurde der Achtunddreißigjährige zum Thomaskantor und *director musices* in Leipzig ernannt, wodurch er eine zentrale Stellung im lutherischen Kirchendienst gewann. Dieses Jahr bezeichnet denn auch den Beginn einer neuen, Bachs *vierter Schaffensperiode*. Unter dem Ansporn der sich nun ergebenden Pflichten brach seine schöpferische Kraft mit elementarer Wucht hervor. Für den Gottesdienst schrieb er eine atemraubende Zahl neuer Vokalwerke und revidierte zwischendurch ältere Kompositionen der gleichen Gattung. Die Mehrzahl seiner Kirchenkantaten – überwältigend in Quantität wie in Qualität – wurde in verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet. Und als die gigantische Eruption etwas nachzulassen begann, folgte ein Werk von ganz überragender Bedeutung. Am Karfreitag 1729 brachte Bach seine Matthäuspassion zur Wiedergabe, ein Ereignis, welches sein kirchenmusikalisches Schaffen in Leipzig zu einem glanzvollen Höhepunkt führte.

Die folgenden Jahre waren jedoch durch eine Krise in Bachs künstlerischer Laufbahn und durch ein Umschwenken in eine neue Richtung gekennzeichnet. Der Komponist konnte sich nicht verhehlen, daß die außerordentlichen Leistungen in den ersten Jahren seines Leipziger Wirkens fast keinerlei Beachtung bei seinen Vorgesetzten gefunden hatten und man ihn mit kaum verhüllter Feindseligkeit behandelte. Doch ergab sich damals ein neues schöpferisches Betätigungsfeld, da er im Frühjahr 1729 die Leitung des fünfzehn Jahre früher von Telemann begründeten Leipziger Collegium Musicum übernahm. Dieses Amt, das er mit Unterbrechungen bis 1741, möglicherweise sogar 1744, innehatte, gab ihm Gelegenheit, für ein anderes Publikum als die Gemeinden in der Thomas- und Nicolaikirche zu komponieren. Während seiner *fünften Schaffensperiode* schrieb er häufig Werke zur Ehrung des Herrscherhauses oder gewisser Persönlichkeiten an der Universität. Auch andere weltliche Kantaten wurden in diesen Jahren geschaffen, so etwa die Bauernkantate und die Kaffeekantate, die sich dem Gebiet der komischen Oper nähern. Sogar ein Kirchenwerk, wie das Weihnachtssoratorium von 1734, leitet sich größtenteils von weltlichen Kantaten ab. Zu dieser Zeit war es Bachs Streben, mit einem weiteren Kreis von Musikfreunden Fühlung zu nehmen. Er schrieb Cembalokonzerte, die ihm und seinen Söhnen Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten gaben. Er ließ jene Klavier- und Orgelwerke, die beste Aussicht auf Erfolg hatten, im Druck erscheinen, um sie Kennern und Liebhabern auch außerhalb Leipzigs bekanntzumachen. Die Veröffentlichung des ersten Teils der *Clavierübung* mit sechs Partiten war 1731 abgeschlossen; der vierte und letzte Teil mit den unsterblichen *Goldberg-Variatio-*

nen» erschien wohl 1742. Um diese Zeit vollendete er auch die Sammlung von 24 Präludien und Fugen, die als zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers bekannt ist und die er möglicherweise auch späterhin veröffentlichen wollte.

Es fällt nicht leicht, die hier skizzierte Schaffensperiode zeitlich abzugrenzen. Eine Übersiedlung in eine neue Wirkensstätte und damit ein völliger Wandel der Umwelt, wie er am Beginn und Ende der früheren Zeiträume vorlag, kommt hier nicht in Frage. Dennoch heben sich die rund fünfzehn Jahre von etwa 1729 bis 1744 deutlich im Gesamtschaffen des Meisters als Einheit ab. Die Werke dieser Zeit gehören gewiß zu dem Besten, das Bach geschaffen hat; die Quantität erscheint jedoch bescheiden im Vergleich mit der Produktion früherer Perioden. Will man nicht annehmen, daß gerade aus dieser Zeit ein großer Teil neu entstandener Werke verlorengegangen ist, so kann man sich der Folgerung nicht entziehen, daß mitunter Wochen oder sogar Monate lang die schöpferische Tätigkeit geruht haben muß. Die Streitigkeiten mit den Vorgesetzten schufen zweifellos ungünstige Arbeitsbedingungen; daneben aber war wohl auch ein gewisses inneres Unbehagen am Werk. Bach konnte nicht umhin, sich der Kluft zwischen seinem Schaffen und dem der jüngeren Generation bewußt zu werden. Die Schlußfolgerung, die er daraus zog, war, sich mehr und mehr von der eigenen Zeit abzuwenden. Statt den modischen Strömungen zu folgen, nahm er schließlich seine Zuflucht zu einem Studium des strengen Kirchenstiles der Vergangenheit. Eine ganze Anzahl Abschriften und Bearbeitungen polyphoner Vokalwerke aus früherer Zeit - darunter Kompositionen von Palestrina, Bernhard, Bassani, Pez, Lotti, Caldara und anderen - wurde zwischen ungefähr 1737 und 1745 von Bach angefertigt,⁵ und des Meisters eigene Kompositionen dieser und vor allem der folgenden Jahre spiegeln den gewaltigen Eindruck, den die alte Kunst auf ihn ausübte.

So zeigt die *sechste Schaffensperiode* des Künstlers, die etwa die letzten sechs Jahre seines Lebens umfaßt, einen ausgesprochen retrospektiven Charakter. Zunächst hielt es der alternde Meister für nötig, Ordnung zu schaffen. Er befaßte sich mit der Revision und Sammlung älterer Werke und bearbeitete Choralvorspiele aus der Weimarer Zeit, die in der neuen Form zu seinen besten Orgelwerken zählen. Er fügte fehlende Abschnitte zu früher komponierten Messesätzen hinzu und vollendete auf diese Weise die h-Moll-Messe, eines der erhabensten Kirchenwerke aller Zeiten. Da er sich der fernen Vergangenheit seelisch so nahe fühlte, schrieb er der eigenen Zeit entrückte, spekulative Werke; seine «Kanonischen Veränderungen» führen zurück zu den mehr als hundert Jahre früher komponierten Orgelchorälen von Scheidt. In seinem «Musikalischen Opfer»

⁵ Vgl. Christoph Wolff, «Der Stile Antico in der Musik J. S. Bachs», Wiesbaden 1968.

brachte er altertümliche Formen des Kanons zu neuem Leben, in der «Kunst der Fuge» legte er ein Lehrwerk über die kompliziertesten kontrapunktischen Formen früherer Jahrhunderte vor. In diesen Werken hinterließ das größte Genie auf dem Gebiete des strengen polyphonen Satzes ein Testament seiner eigenen Kunst und der eines ganzen Zeitalters. Er wußte, daß die Tage barocker Erhabenheit vorbei waren, und errichtete ihr ein unvergängliches Denkmal.

I. VOKALWERKE

*Bey einer andächtig Musig ist allezeit Gott mit
seiner Gnaden Gegenwart.*

(Eigenhändige Eintragung Bachs in seine Bibel)*

Die verschiedenen Gattungen von Bachs Kompositionen für Singstimmen und Instrumente sind untrennbar miteinander verbunden. Lied, Kantate, Oratorium, Passion und Messe zeigen deutliche Züge der Zusammengehörigkeit. Die folgenden allgemeinen Bemerkungen über Aufführungspraxis und Datierungsmethoden, die den Einzelbesprechungen vorangestellt werden, beziehen sich demnach auf die Gesamtheit des Bachschen Vokalschaffens.

Im Leipziger Gottesdienst war es nicht Bachs Aufgabe, die Orgel zu spielen; als *Director Musices* hatte er die ganze Aufführung zu leiten. Vielleicht spiegelt das in J. G. Walthers Musiklexikon reproduzierte Bild die Verhältnisse in den Leipziger Kirchen wider. Hier steht der Director neben der Orgel und dirigiert die Ausführenden mit Notenrollen, die er in beiden Händen hält. Die oft vertretene Anschauung, daß der Kielflügel für die Begleitung der Soli, die Orgel für die des Chors verwendet wurde, scheint nicht den Tatsachen zu entsprechen. In der Regel ließ Bach sowohl bei Solonummern wie bei Chören den Generalbaß nur von der Orgel ausführen.¹ Wie A. Mendel bemerkt,² «war die Registrierung, die der Organist verwendete, stets ruhig und diskret. Die Akkorde wurden

* Bachs dreibändige deutsche Luther-Bibel mit Kommentaren von D. Abraham Calov zählt zu den wenigen bisher aufgefundenen Werken seiner Bibliothek. Die Bibel enthält verschiedene charakteristische Bemerkungen von der Hand des Meisters, deren eine als unser Motto wiedergegeben ist. Dieses kostbare Werk, das auf unbekannte Weise nach Amerika geraten ist, wird heute im Concordia Seminary in St. Louis, Mo., aufbewahrt. Eine eingehende Schilderung der Bände findet sich bei Chr. Trautmann, *Calovii Schriften*, 3. Bände, in *MuK*, 39. Jg., 1969, S. 145 ff. Vgl. auch G. Herz *Toward a New Image of Bach* in: *Bach*, vol. 1, No. 4, Oktober 1970.

¹ Vgl. A. Schering, *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, und Fr. Smend, *J. S. Bach Kirchenkantaten* (Heft II, S. 9), Berlin 1947. Für die Verwendung zweier Instrumente erklärt sich andererseits M. Seiffert in *BJ* 1904, S. 65, und neuerdings G. von Dadelsen in *Mf* XIX/2 (1966) S. 221.

² Vgl. A. Mendel *Accompaniments to Bach's Church Music*, *MQ* 1950, S. 339 ff.

kurz und klar voneinander abgehoben gespielt, so daß sie das musikalische Gewebe nur verdeutlichten und nicht verdeckten.»

Bachs Kantaten wurden von kleinen Gruppen ausgeführt. Wie man aus den Originalhandschriften ersieht, wurde in der Regel je eine Stimme für Blasinstrumente und Viola sowie für die Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Partien geschrieben; zwei wurden angefertigt für die erste und zweite Violine, drei für den Continuo (eine bezifferte Stimme für die Orgel, zwei unbezifferte für Violoncello, Fagott und Kontrabaß). Jede der Gesangsstimmen war für drei Vokalistinnen bestimmt. Der Solist stand in der Mitte, die in den Chören verwendeten Ripienisten zu seinen beiden Seiten. Die Violinstimmen dienten je drei Spielern, die Bratschenstimme zwei Musikern, die übrigen Instrumentalstimmen je einem Musiker. An einem gewöhnlichen Sonntag hatte Bach durchschnittlich 26 bis 30 Musiker zur Verfügung:³ 12 Sänger und wenigstens 14 Instrumentalisten (10 Streicher, 3 oder mehr Bläser, ein Organist). Gelegentlich kamen noch Trompeten und Pauken dazu. Wenn Bach imstande war, eine größere Zahl von Musikern zusammenzubringen – so etwa für die Passionen oder für festliche weltliche Kantaten –, schrieb er einen fünfstimmigen Chor oder sogar Doppelchöre vor und ein entsprechend größeres Orchester. So stieg die Zahl der Mitwirkenden gelegentlich bis auf 40, und für die Matthäuspassion mit ihren besonderen Anforderungen brachte er sogar mehr Musiker auf. Die Solisten betätigten sich auch im Chor, und alle Sänger waren Knaben oder Männer, wobei Universitätsstudenten gelegentlich aushalfen. In der Regel waren mindestens ebenso viele Instrumentalisten wie Vokalistinnen tätig, eine Tatsache, die Dirigenten unsrer Tage im Auge behalten sollten.

Nur wenige Werke weisen ein vom Komponisten selbst herrührendes Datum auf. Dennoch erscheint es möglich, bei den meisten Vokalcompositionen diesem Mangel abzuhelfen. Hinweise in alten Dokumenten und datierte Textbücher liefern Anhaltspunkte. Der Kirchenkalender ermöglicht es, gewisse Werke einem bestimmten Jahr zuzuweisen. Auch wechselte Bachs Instrumentation im Laufe der Zeit. So erscheinen zum Beispiel die im 17. Jahrhundert gebräuchlichen geteilten Violastimmen in Bachs Frühwerken; die Querflöte hingegen nicht vor 1718; die Oboe d'amore erst nach 1719. Auch veränderte sich Bachs Methode, die Stimmen der Blasinstrumente und der Orgel zu transponieren. In Weimar scheint die Orgel auf den sogenannten «Chorton» gestimmt gewesen zu sein, der eine kleine Terz höher stand als der bei den anderen Instrumenten verwendete «tiefe Kamerton». Der Komponist gebrauchte hier die folgende Methode, um dieser

³ Vgl. auch den dem Stadtrat 1730 unterbreiteten Vorschlag zur Verbesserung der Kirchenmusik (s. S. 74 ff.).

Schwierigkeit Herr zu werden. Gewöhnlich schrieb er für Orgel, Sänger und Streicher in der gleichen Tonart,⁴ wobei er annahm, daß die Streicher ihre Instrumente eine Terz höher stimmen würden, um mit der Orgelstimmung konform zu gehen. Da die meisten Blasinstrumente ihre Stimmung nicht ändern konnten, wurden sie in der Tonart, in der sie tatsächlich klingen sollten, das heißt eine Terz höher als die Streicher, notiert. Handschriften, die in dieser Art angelegt sind, gehören demnach der Weimarer Zeit an.⁵ In Leipzig gebrauchte der Komponist eine einfachere Methode. Die Orgeln der Kirchen von St. Thomae und St. Nicolai waren im Chorton gestimmt, der einen Ganzton höher stand als der gewöhnliche Kammerton der übrigen Instrumente. Hier transponierte der Komponist einfach den für die Orgel bestimmten bezifferten Baß einen Ganzton abwärts, während die anderen Instrumente in der Tonart notiert wurden, in der die Musik tatsächlich erklang. Die Transposition der Orgelstimme im Verein mit untransponierten Stimmen für alle anderen Musiker deutet daher auf eine Leipziger Aufführung hin.⁶

Die wichtigsten Resultate für die Datierung der Werke wurden durch die Prüfung der Handschriften und des in den Manuskripten verwendeten Papiers erzielt. Der Charakter von Bachs eigener Handschrift veränderte sich im Laufe der Jahre, und überdies bediente er sich zu verschiedenen Zeiten der Hilfe verschiedener Kopisten, deren Schriftzüge man zu unterscheiden gelernt hat. Selbst die Rastrierung der Manuskripte – die Anlage der Notenlinien vor Niederschrift der Komposition – weist charakteristische Veränderungen auf.⁷ Auch die

⁴ Eine Ausnahme findet sich in der Viola-d'amore-Stimme der Kantate 152, die in g-Moll notiert ist und nicht, wie die Gamben- und Continuo-Stimme, in e-Moll.

⁵ Jauernig, a.a.O. S. 72, weist darauf hin, daß die von G. A. Wette 1737 beschriebene Orgel, die im Chorton gestimmt war, in den Jahren 1719 oder 1720, also nach Bachs Abgang von Weimar, einem grundlegenden Umbau unterzogen wurde. Andererseits aber weist die eigenartige Notation von Kantaten, die, wie wir wissen, von Bach in Weimar aufgeführt wurden, darauf hin, daß das Instrument Bachs in gleicher Weise gestimmt war wie das von Wette beschriebene.

⁶ Wenn Bach Weimarer Kantaten für Leipzig einrichtete, modernisierte er stets die Notation. Er war auch bestrebt, ungefähr die gleiche absolute Tonhöhe wie in Weimar zu erzielen. Da der Kammerton in Leipzig wenigstens einen Halbton höher stand als der «tiefe Kammerton» in Weimar, mußte eine Transposition nach unten vorgenommen werden. Daher wurde etwa die Kantate 185, die in Weimar in a-moll erklang, in Leipzig in g-moll aufgeführt. In gleicher Weise wurde BWV 163 von c-moll in Weimar nach h-moll in Leipzig übertragen; s. A. Dürr, «Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs», Leipzig 1951. S. 64 und A. Mendel, «On the Pitches in Use in Bach's Time», MQ 1955, S. 466 ff.

⁷ Vgl. Christoph Wolff, «Die Rastrierungen in den Originalhandschriften J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik», in Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin 1963.

wechselnden Wasserzeichen in den verwendeten Notenpapieren liefern Anhaltspunkte für die Datierung der Handschriften.⁸ Ein sorgfältiges Studium des ganzen handschriftlichen Materials, das im Zusammenhang mit der Arbeit an der neuen Bach-Gesamtausgabe durchgeführt wurde, brachte um 1955 einen Umschwung in der Datierung von Bachs Vokalwerken mit sich. Die von Spitta festgelegte und im wesentlichen seither beibehaltene Chronologie konnte nicht mehr akzeptiert werden, und in manchen Fällen weicht die jetzige Datierung von der früheren um zehn bis fünfzehn Jahre oder sogar mehr ab. Das sich so ergebende neue Bild ist in seinen Grundzügen völlig überzeugend, und den Herausgebern der Neuen Bach-Ausgabe, insbesondere den Herren Alfred Dürr, Georg von Dadelsen und Werner Neumann gebührt aufrichtiger Dank für ihre bedeutenden Leistungen.⁹

Im Mittelpunkt des Bachschen Schaffens für Singstimmen und Instrumente steht das protestantische Kirchenlied, der *Choral*. Er bildet einen unerläßlichen Baustein, der in Kantaten, Motetten, Passionen, Oratorien, immer wieder nachdrückliche Verwendung findet. Der Komponist steht auch hierin auf dem festen Boden evangelischer Tradition. Seit der Renaissancezeit bedienten sich protestantische Komponisten des Choralen in ähnlicher Weise. Ein Überblick über die Entwicklung des Kirchenliedes mag daher angemessen erscheinen.

Auf die Bedeutung des geistlichen Liedes für den neuen Gottesdienst hatte schon Luther hingewiesen. Der Choral ermöglichte es der Gemeinde, an religiösen Feiern aktiven Anteil zu nehmen. Überdies konnte das deutsche Kirchenlied in häuslichen Andachtsübungen Verwendung finden.

Schon in der Frühzeit der Reformation wurden Choräle in Sammlungen vorgelegt. Luthers musikalischer Ratgeber Johann Walter (1496–1570) gab eine Anzahl polyphoner Bearbeitungen für Berufsmusiker heraus. Seither fanden Kirchenlieder sowohl in einfacher Setzweise für Amateure wie in kunstvollen vokalen und instrumentalen Bearbeitungen Verbreitung.

Die frühesten protestantischen Choräle waren in der Regel nicht frei erfunden. Luther und seine Helfer übersetzten und bearbeiteten lateinische liturgische Texte, und auf diese Weise entstanden deutsche Gedichte voll Inbrunst und Ausdruckskraft. Die merkwürdige Mischung lateinischer und deutscher Worte in gewissen alten Ge-

⁸ Ein bisher ungedruckter Katalog der Wasserzeichen in Bachs Handschriften wurde von Wisso Weiss zusammengestellt. Siehe BJ 1957, S. 5.

⁹ Abgesehen von den KB zu NBA, in denen grundlegendes neues Forschungsmaterial vorgelegt ist, seien folgende Studien besonders hervorgehoben: A. Dürr, 'Frühe Kantaten', A. Dürr, 'Zur Chronologie der Leipziger Vokalmusik J. S. Bachs', BJ 1957; G. von Dadelsen, 'Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises' (Tübinger Bachstudien I) Trossingen 1957; G. von Dadelsen, 'Chronologie'; W. Neumann, 'Handbuch der Kantaten J. S. Bachs', Leipzig ³1967.

sängen, wie dem Weihnachtslied *«In dulci jubilo, nun singet und seid froh»*, wurde beibehalten, und alte deutsche geistliche Gedichte, wie die Osterhymne *«Christ ist erstanden»*, erfreuten sich hoher Wertschätzung. Auch die dazugehörigen Melodien wurden mit kleinen oder größeren Abänderungen von den Protestanten verwendet.¹⁰ Die evangelische Kirche machte außerdem von Volksliedern Gebrauch und versah berühmte weltliche Kunstgesänge mit einem neuen religiösen Text. Da kein grundlegender Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Musik bestand, verwendete man oft das *«Parodie»-Verfahren*,¹¹ bei dem einer alten Komposition ein neuer Text unterlegt wurde, um Choräle herzustellen. Luther brachte seine Vorliebe für dieses Verfahren unzweideutig zum Ausdruck, wenn er erklärte, daß man nicht die schönsten Melodien dem Teufel überlassen dürfe. So wurde Heinrich Isaacs Abschiedsweise *«Innsbruck ich muß dich lassen»* in das Kirchenlied *«O Welt ich muß dich lassen»* übertragen, und in gleicher Weise fand Hasslers Liebeslied *«Mein G'müt ist mir verwirret»* im Passionschoral *«Herzlich tut mich verlangen»* Verwendung.¹²

Am Ende des 16. und vor allem im 17. Jahrhundert wurden in steigendem Maße Choräle neu erfunden. Bedeutende Dichter wie Johann Rist (1607–67), Paul Gerhardt (1607–76), die Mystiker Philipp Nicolai (1556–1608) und Johann Franck (1618–77); Komponisten wie Johann Crüger (1598–1662), Johann Rudolf Ahle (1625–73), Johann Georg Ebeling (1637–76) lieferten hier bemerkenswerte Beiträge.¹³ Die großen Choräle, die in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges entstanden, führten die hochstehende Tradition weiter und waren qualitativ den besten Werken aus Luthers Zeit kaum unterlegen. Die Schrecken dieser unheilvollen Jahre trugen zur Entstehung tief empfundener religiöser Musik bei. So nahm die Zahl der Choräle während des 17. Jahrhunderts stark zu. Es ist bezeichnend, daß eine 1524 in Erfurt veröffentlichte Sammlung nur 26 Melodien enthielt, während das Leipziger Gesangbuch von 1697 mehr als 5000 bringt. Bach besaß ein Exemplar des monumentalen, achtbändigen Werkes¹⁴ und mag seine verblüffende Kenntnis der Choralliteratur zum Teil dieser Sammlung verdankt haben.

¹⁰ Bach harmonisierte die Melodien dieser beiden Lieder und legte sie auch in verschiedenen Bearbeitungen für Orgel vor. Vgl. BWV 368, 608, 729 und 751; 276, 627 und 746.

¹¹ Der Ausdruck *«Parodie»* wird hier ohne seine satirische Nebenbedeutung verwendet. Eine aus einer Parodie entstandene Komposition wird auch als *«Kontrafaktum»* bezeichnet.

¹² Die beiden Chormelodien erscheinen z. B. wiederholt in der Matthäuspasion. Vgl. Nr. 16 und 44; 21, 23, 53, 63, 72.

¹³ Bach verwendete Rists Choraltex te in seinen Kantaten Nr. 11, 20, 43, 55, 60, 78, 105, 175 und im Weihnachtsoratorium; Gerhardts Texte in Kantaten Nr. 32, 40, 65, 74, 92, 103, 108, 153, 159, 176, 183, 195 und im Weihnachtsoratorium; Nicolais Texte in Kantaten Nr. 1, 36, 37, 49, 61, 140, 172; Francks Texte in Kantaten Nr. 56, 64, 81, 180, und im Weihnachtsoratorium; Melodien von Crüger in der Matthäuspasion und in den Kantaten Nr. 79, 180, 192, der Motette *«Jesus meine Freude»*, den Choralbearbeitungen BWV 654, 657, 759, 610, 713, etc.; Ahles Choral *«Es ist genug»* in Kantate 60; Ebelings Choral *«Warum sollt ich»* in BWV 422.

¹⁴ Wird in der Aufstellung seines Nachlasses angeführt; vgl. *«Bach-Dokum.»* II, S. 496.

Schon vor dem Jahre 1700 hatte jedoch die große Zeit der Choralerschöpfungen ihr Ende erreicht. In ihren neuen Beiträgen zeigten die Dichter und Komponisten des 18. Jahrhunderts Vorliebe für die geistliche «Arie», ein Lied von eher intimem, subjektivem Charakter. Zwar wurden die großen Texte und Melodien der Vergangenheit von den Gläubigen auch weiterhin verwendet; doch verschwand die für die früheren Gesänge so charakteristische Vielfalt rhythmischen Lebens. Um den Wünschen der Gemeinde Rechnung zu tragen, wurde die «isometrische» Struktur zur Regel und Noten gleicher Länge gelangten zur Verwendung. Die Komponisten der Zeit fanden sich hiermit ab, und es ist überaus fesselnd zu beobachten, wie Bach durch die Kunstfertigkeit der harmonischen und polyphonen Setzweise für die rhythmische Eintönigkeit entschädigte.

Angesichts des Zurücktretens der Choralneuschöpfungen im 18. Jahrhundert ist es nicht verwunderlich, daß Bachs Beiträge auf diesem Gebiet zahlenmäßig unbedeutend sind. Auch handelt es sich bei den Stücken, die wir ihm verdanken, eher um Arien für die häusliche Andacht als um Choräle für den Gemeindegesang. Von den vielen Liedern, die Bach früher zugeschrieben wurden, hat ihm die neuere Forschung die meisten wieder abgesprochen. Für die 69 Melodien des Schemellischen Gesangbuches¹⁵ von 1736 hat der Komponist den Baß beziffert, doch können nur drei der Lieder – «Dir, dir Jehovah will ich singen» (BWV 452), «Komm süßer Tod» (BWV 478) und «Vergiß mein nicht» (BWV 505) – mit Sicherheit als echte Bach-Werke angesehen werden. Das erste dieser Stücke findet sich auch im Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach von 1725 (BWV 299), und diese Sammlung enthält überdies die beiden Fassungen des ergreifenden «Gib dich zufrieden und sei stille» (BWV 511, 512). Es ist kaum anzunehmen, daß dieses Bachsche Melodiengut noch wesentlich erweitert werden wird. Dagegen ist die Zahl von Bachs Bearbeitungen fremder Choräle weit größer, als man auf Grund einer Prüfung seiner Kantaten, Motetten, Oratorien, Passionen und Orgelchoräle allein annehmen würde. 1784 bis 1787 veröffentlichten C. P. E. Bach und J. Ph. Kirnberger vier Bände «Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralgesänge»¹⁶ mit 371 Nummern, von denen nur 162 auf uns bekannte größere Kompositionen Bachs zurückgehen. Wenn man von einigen Duplizierungen abieht, so enthält die Sammlung nicht weniger als 186 Bearbeitungen (BWV 253–438), deren Ursprung unbekannt ist. Sie mögen aus verlorenen Vokalwerken stammen, wenn auch vorläufig kein Beweis dafür erbracht werden kann. Selbst zu einer Zeit, da Bachs sonstige Kompositionen nur wenig bekannt waren,

¹⁵ Es wurde von Kantor Georg Christian Schemelli in Zeitz herausgegeben, dessen Sohn Christian Friedrich in Leipzig an der Universität studierte und wohl mit Bach bekannt war.

¹⁶ Vgl. Fr. Smend, «Zu den ältesten Sammlungen vierstimmiger Choräle J. S. Bachs», BJ 1966, S. 5 ff.

wurden die wertvollen «vierstimmigen Choralgesänge» dank ihrer unvergleichlichen harmonischen Sprache und der meisterlichen Setzweise auf das höchste bewundert.

Die *Kirchenkantate*, die eine so bedeutsame Rolle in Bachs Schaffen spielte, war ein typisches Produkt des Barockzeitalters. Sie ging zurück auf das «geistliche Konzert» mit lateinischem oder deutschem Text, eine im 17. Jahrhundert gepflegte Form, in der die Vorliebe für die Verwendung rivalisierender Klanggruppen zum Ausdruck kam. Solisten wetteiferten miteinander und mit dem Chor, Sänger mit Instrumentalisten. Eine ausdrucksvolle Interpretation des Textes wurde angestrebt und gelegentlich technische Brillanz der Sänger gefordert. Auch den Instrumenten wurden oft wichtige Aufgaben anvertraut. Die Zahl der Ausführenden schwankte. Man schrieb Konzerte als vokale Soli mit einem oder mehreren Instrumenten, als Dialoge, als Werke für drei oder vier Solostimmen mit oder ohne Chor. Komponisten wie Samuel Scheidt (1587–1654), Franz Tunder (1614–67) und Johann Pachelbel (1653–1706) verwendeten Kirchenlieder als Grundlage ihrer Konzerte; andere Meister wie Heinrich Schütz (1585–1672) und Dietrich Buxtehude (1637–1707) zogen die freie Vertonung biblischer Texte vor.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wuchs die Länge der Konzerte; in ihren einzelnen Abschnitten wechselte die Zahl der Aufführenden, und Veränderungen von Rhythmus, Tempo und Tonart wurden häufiger. Die so entstandene Kirchenkantate eroberte eine feste Stellung im lutherischen Gottesdienst. Sie erklang vor der Predigt im Anschluß an die Lesung des Evangeliums und behandelte einen von dieser Lesung abgeleiteten Spruch der heiligen Schrift. Bestand die Kantate aus zwei Teilen, so wurde der zweite nach der Predigt zur Aufführung gebracht.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, da der Rationalismus mehr und mehr Einfluß gewann, trachtete man bedeutsame neue Züge in die Kantate einzufügen, um ihre Lebenskraft zu erhöhen. Nun wurden Dichtungen, die die ehrwürdigen alten Texte umschrieben, dem Bibelwort und Kirchenlied hinzugefügt. Kontraste zwischen den sich scharf voneinander abhebenden Einzelnummern wurden zur Regel. Gleichzeitig nahm man zwei wichtige neue Formen auf, die der weltlichen Kantate und der Oper entlehnt waren: das nur von Orgel und Baßinstrumenten begleitete «recitativo secco» und die Da-capo-Arie, deren erster Teil nach dem Ende des zweiten wiederholt wird. So bereicherte sich neuerdings geistliche Kunst durch Verwendung weltlicher Züge. Ein orthodoxer lutherischer Pastor, Erdmann Neumeister (1671–1756), veröffentlichte fünf Sammlungen von Kantatentexten im neuen Stil, und führende Komponisten wie Johann Philipp Krieger (1649–1725), Georg Philipp Telemann (1681 bis 1767) und J. S. Bach brachten diese Form der Kirchenkantate zu höchster Vollendung.

Nach dem Zeugnis des Nekrologs hat Bach fünf Jahrgänge *Kirchenkantaten* für alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres geschrieben.¹⁷ Demzufolge

¹⁷ Die von W. H. Scheide geäußerte Vermutung (Mf. XIV/1, 1961), daß der Komponist möglicherweise nur vier oder sogar nur drei Kantatenjahrgänge geschrieben habe, kann nicht akzeptiert werden. Ihr ist A. Dürr (Mf. XIV/2, 1961) entgegengetreten.

müßte er nahezu dreihundert Kantaten komponiert haben, von denen jedoch nur ungefähr zweihundert erhalten sind.¹⁸ Für diesen tragischen Verlust dürfte in erster Linie Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann verantwortlich zu machen sein. Nach Sebastians Tod wurden die Kantatenjahrgänge zwischen den Familienmitgliedern in solcher Weise aufgeteilt, daß – nach Forkels Angabe – Friedemann die größte Anzahl erhielt. Es ist bekannt, daß dieser zunächst Handschriften seines Vaters verschenkte und sie später, als er sich in Not befand, verkaufte.¹⁹ Emanuel Bach scheint andererseits die ihm überlassenen Noten sorgfältig aufbewahrt zu haben. Ein wertvoller Katalog seiner Bibliothek hat sich erhalten, da ein Verzeichnis seines Nachlasses nach seinem Tod gedruckt wurde.²⁰ Später wurden die meisten Originalpartituren und Stimmen in der Berliner Staatsbibliothek und in der Leipziger Thomasschule aufbewahrt. Ein Teil der Berliner Bestände wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Marburg und Tübingen untergebracht, schließlich aber nach West-Berlin überführt. Die Originalstimmen der Thomasschule befinden sich zur Zeit im Leipziger Bach-Archiv.

Nur etwa vierzig Kantaten entstanden vor Bachs Amtsantritt in Leipzig, und eine Anzahl davon wurde vom Thomaskantor neu bearbeitet. Es scheint, daß er in Arnstadt keine Kantaten schrieb. BWV 15,²¹ das man früher dem Jahre 1704 zuschrieb, wird jetzt nicht mehr als echt angesehen (s. S. 161, Anmerkung 51).

Wir wissen nicht, wie viele Kantaten in Mühlhausen entstanden sind. Die früheste scheint BWV 131, 'Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir', zu sein, die nach dem Zeugnis des Autographs auf Veranlassung des befreundeten Pastors Georg C. Eilmar komponiert wurde.²² Zu dieser Gruppe gehört auch die Kantate BWV 71, 'Gott ist mein König', die am 4. Februar 1708 zur Feier des Ratswech-

¹⁸ Aus der sehr umfangreichen Literatur über Bachs Kantatenschaffen seien hier nur die folgenden Arbeiten erwähnt: A. Schering, 'J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik', Leipzig 1936; W. Neumann, 'J. S. Bachs Chorfuge', Leipzig 1938; A. Schering, 'Über Kantaten J. S. Bachs', Leipzig 1942; Fr. Smend, 'J. S. Bach Kirchenkantaten', Berlin 1947–49; A. Dürr, 'Frühe Kantaten'; W. Neumann, 'J. S. Bach Sämtliche Kantatentexte', Leipzig 1956; L. F. Tagliavini, 'Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach', Padua 1956; A. Dürr, 'Chronologie'; G. von Dadelsen, 'Chronologie'; W. G. Whittaker, 'The Cantatas of J. S. Bach', London 1959; P. Mies, 'Die geistlichen Kantaten J. S. Bachs', Wiesbaden 1960; W. Neumann, 'Handbuch der Kantaten' 1967. Vgl. auch die wichtigen KB zu den einschlägigen Bänden der NBA.

¹⁹ Vgl. M. Falck, 'Wilhelm Friedemann Bach', Leipzig 1913, S. 54.

²⁰ Es wurde von H. Miesner in BJ 1938, 1939, 1940–48 vorgelegt.

²¹ Das übliche Numerierungssystem für Bachs Kantaten wird hier verwendet. Es wurde von der BG eingeführt und von BWV übernommen. Die Nummern haben keinerlei Beziehung zu der chronologischen Reihenfolge.

²² Vgl. auch G. Herz, 'BWV 131, Bach's first cantata' in 'Studies in Eighteenth-

sels erklang, und vielleicht auch die Trauerkantate BWV 106,²³ die Hochzeitskantate BWV 196 und die Osterkantate BWV 4. Diese frühen Kantaten sind stark abhängig von der nord- und mitteldeutschen Kantate der Zeit. In ihren Grundzügen stimmen sie mit Werken der älteren Bache sowie Pachelbels, Böhms und Buxtehudes überein. Die Texte beruhen fast ausschließlich auf der Bibel und Kirchenliedern. Auch die Musik ist eher retrospektiven Charakters. Gewöhnlich ist die instrumentale Sinfonia kurz und von den Vokalnummern scharf abgehoben. Letztere haben meist eine symmetrische Anordnung. Am Anfang und am Schluß finden sich Chornummern; sie umrahmen kurze, in Tempo, Rhythmus und Zahl der verwendeten Stimmen kontrastierende Stücke, die häufig einander ohne Pause folgen.

Das konzertierende Prinzip herrscht in den Chören vor, in denen Vokalgruppen verschiedener Größe mit den Instrumenten wetteifern. Die Grundlage der Arien stellt häufig ein Ostinato dar, eine ständig wiederholte – wenngleich mitunter transponierte – Baßmelodie, auf der wechselnde Oberstimmen aufgebaut sind. In diesen frühen Kantaten spielt das Arioso eine bedeutende Rolle; es ist dies eine Art Rezitativ, das von Instrumenten begleitet wird, die den Vokalteil mitunter durch selbständige Ritornelle unterbrechen. Ein vom bezifferten Baß allein begleitetes, frei deklamierendes «*recitativo secco*» ist in diesen Frühwerken nicht zu finden.

Der Text zu der Kantate BWV 131 «Aus der Tiefen rufe ich», die den Gegensatz zwischen Sünde und Erlösung behandelt, beruht auf dem 130. Psalm und zwei Strophen eines Kirchenliedes. In diesem Frühwerk werden Koloraturen, die auf einer einzigen Silbe zu singen sind, häufig von Pausen unterbrochen, ein Manierismus, der in den zeitgenössischen Vokalwerken nicht selten ist, von Bach aber später vermieden wurde. Die Vokalfuge am Schluß ist ausgesprochen instrumental gehalten; aus diesem Grunde fand sie – in einer Bearbeitung durch einen Bach-Schüler – sogar in die Orgelwerke des Meisters Aufnahme (BWV 131a).

BWV 71, «Gott ist mein König», ist die einzige Bach-Kantate, die sich in einem zeitgenössischen Druck erhalten hat.²⁴ In diesem «Motetto», wie Bach das Werk bezeichnete, wetteifern verschiedene Instrumentalgruppen – ein Blechbläserchor mit Pauken; zwei Blockflöten und Violoncello; ein Trio von Oboen und Fagott;

Century Music, a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday», London 1970, S. 272 ff.

²³ BWV 106 war möglicherweise für die Gedächtnisfeier bestimmt, die für Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt (s. S. 21) abgehalten wurde.

²⁴ Vgl. G. Kinsky, «Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs», Wien 1937, S. 133 ff. Bezüglich der 1709 gedruckten Bach-Kantate, vgl. S. 27.

Streicher und konzertierende Orgel – mit einer größeren und einer kleineren Vokalgruppe. Der Glanz venezianischer Tonkunst, wie er sich in Buxtehudes Werken spiegelt, scheint in dieser Kantate aufzuleben. Das Duett Nr. 2, «Ich bin nun achtzig Jahr», überträgt dem Sopran eine mit Verzierungen ausgestattete Chormelodie, während der Tenor und die obligate Orgel Gegenmelodien anstimmen. Das Ergebnis ist eine Vokalform, die eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Orgelpräludium aufweist. Im Chor Nr. 6, «Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben», schildert der Komponist mit Hilfe von Blockflöten, Oboen und Streichern, die im tiefen Register und mit Trillern verwendet werden, das Flattern und Gurren der Tauben. Die abschließende Fuge, «Muß täglich von neuem», bewegt sich in allmählicher Steigerung zu einem glanzvollen Höhepunkt mit Beteiligung aller Stimmen und Instrumente, ein für die ungewöhnliche technische Meisterschaft des dreiundzwanzigjährigen Komponisten beredtes Zeugnis.²⁵

Eine der bedeutendsten frühen Kantaten ist BWV 106, «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», auch unter der Bezeichnung «Actus tragicus» bekannt. Der Text, der aus der Bibel und aus Kirchenliedern stammt, wurde wahrscheinlich von Bach selbst – vielleicht mit Hilfe Pastor Eilmars – zusammengestellt. Dieses «Deutsche Requiem»²⁶ legt dar, daß der Fluch und die Drohung des Todes, wie sie das Alte Testament auffaßt, durch Eingreifen des Heilands in Hoffnung und Seligkeitsverkündung umgewandelt wird. Die Kantate, welche weder Violinen noch Violen im Orchester verwendet, beginnt mit einem instrumentalen Vorspiel für Blockflöten, Gamben (Viole da gamba)²⁷ und Continuo, das den Hörer in das Land der Seligen führt, wo es weder Sorge noch Schmerz gibt. Der erste

Beisp. 1. Kantate 106



Chor fängt mit einer ausgesprochen volksliedhaften Melodie (Beisp. 1) an, wie sie Bach nur in seinen frühen Werken zu verwenden pflegte. Wunderbare kurze

²⁵ Eine detaillierte Analyse dieses Satzes findet sich bei W. Neumann, «J. S. Bachs Chorfuge», S. 14 ff.

²⁶ Die Verwandtschaft in Gehalt und Aufbau mit Brahms' «Deutschem Requiem» ist bemerkenswert. Vgl. K. Geiringer, «Brahms», Kassel 1974, S. 326. Brahms kannte zweifellos Bachs Kantate, die 1830 zum erstenmal veröffentlicht wurde und ein Lieblingswerk seines Freundes Julius Stockhausen war.

²⁷ Celloartige Streichinstrumente, meist in Tenor-Baßlage, mit 6 bis 7 Saiten in Terz- und Quartstimmung, und leichtem, silbrigem Klang.

Ariosi von Tenor und Baß leiten zum Herzstück, dem großen Chorsatz. In einer mächtigen Fuge, die die Strenge des Gesetzes versinnbildlichen soll, führen die drei tieferen Stimmen über einem altmodischen Fugenthema die Worte aus Sirach, Kapitel XIV an: «Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben.» Wie eine Erlösung wirken die hellen Stimmen der Knabensoprane, die mit dem Ausruf der Offenbarung Johannes unterbrechen: «Ja komm, Herr Jesu, komm». Ihre Bitte wird immer dringlicher, und am Ende wird die düstere Drohung völlig zum Schweigen gebracht, wenn die Soprane die letzten Noten ohne jede Instrumentalbegleitung vortragen. Um den Sieg der christlichen Lehre noch mehr zu betonen, läßt Bach die Blockflöten gleichzeitig die Melodie des Chorals «Ich hab mein' Sach' Gott heimgestellt» anstimmen. Es bedurfte der Worte des wohlbekannten Kirchenliedes nicht, um der protestantischen Gemeinde den Sinn von Bachs Botschaft zu vermitteln. In dem folgenden Duett zwischen Alt und Baß glauben wir die Zwiesprache zwischen dem Schächer am Kreuz und dem Erlöser zu vernehmen, der der armen Seele den Eintritt ins Paradies verspricht. Den Abschluß bildet ein kraftvoller Choral und eine schwungvolle Doppelfuge auf die Worte «Durch Jesum Christum, Amen». Die Architektur dieser Kantate ist ebenso einfach und kraftvoll wie ihr innerer Gehalt. In der Tonartenfolge zeigt sich deutlich die symmetrisch chiastische Anlage:

F - d - g - c - B(g) - d - F.²⁸

Die mächtige Kantate BWV 4, «Christ lag in Todesbanden», die vielleicht zu dieser Zeit entstand, wurde von Bach für eine Leipziger Aufführung des Jahres 1724 revidiert. Nur selten schuf er ein Werk, das sich so deutlich an die Musik der Vergangenheit anlehnt und dabei doch fortschrittliche Züge aufweist. Bach verzichtet auf textliche Zusätze aus dem 18. Jahrhundert und baut das Werk ausschließlich auf Luthers kraftvoller Hymne auf. Die Vertonung beruht auf einer Choralweise, die von einer Melodie des 12. Jahrhunderts abgeleitet ist. «Christ lag in Todesbanden» besteht aus sieben vokalen Abschnitten. In jedem wird eine Strophe des Lutherschen Textes vertont, gleichzeitig stellen sie eine selbständige Variation der Chormelodie dar; selbst die einleitende instrumentale Sinfonia, die sich im Stil an Buxtehude anschließt, verwendet das Kirchenlied. Die herben modalen Harmonien und die verdoppelten Mittelstimmen der Violoncelli verstärken den archaischen Charakter des Werkes, das wie eine Reihe

²⁸ Die Notierung der Blockflöten läßt erkennen, daß die übrigen Stimmen bei der Aufführung einen Ton aufwärts transponiert werden müssen. Die Grundtonart der Kantate ist F und nicht Es, wie gewöhnlich angenommen wird.

vokaler Interpretationen von Orgelchorälen im Stile Böhms oder Pachelbels wirkt. Andererseits aber weist die dominierende Stellung, die das Kirchenlied innerhalb der Kantate einnimmt, auf die später in Leipzig geschriebenen Chorkantaten Bachs hin.

Die Anlage der sieben Vokalnummern ist völlig symmetrisch:

1	2	3	4	5	6	7
Chor	Duett	Arie	Chor	Arie	Duett	Chor

In überwältigender Weise wird in diesem Werk kontrapunktische Kunst mit Ausdruckskraft und barockem Symbolismus verquickt. Ein bemerkenswertes Detail möge hier Erwähnung finden. Luthers Text schildert den Kampf zwischen Leben und Tod, wobei «ein Tod den andern fraß». Bach versinnbildlicht dies in dem Chor Nr. 4 in einer Art Kanon, in dem die Stimmen in einen tödlichen Kampf verwickelt zu sein scheinen, bis eine nach der anderen verschwindet.

Während seines Aufenthaltes in Weimar schrieb Bach etwa zwei Dutzend Kirchenkantaten, die in der Mehrzahl von seinen bisherigen Werken grundsätzlich abweichen. Er wandte sich dem neuen Typus der Kantate zu, auf deren textliche Grundlage Pastor Erdmann Neumeister entscheidenden Einfluß genommen hatte. Das wichtigste Merkmal dieser Kantaten war, daß sie – wie der Textdichter bemerkte – «nicht anders aussahen als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und Arien zusammengesetzt». Neumeister verwendete Paraphrasen von Bibelstellen und protestantischen Hymnen – die sogenannten «madrigalischen Texte» – für die Seccorezitative und Da-capo-Arien, die das Grundgerüst der Kantaten ausmachten. Das frühere Arioso wurde dagegen nur selten gebraucht; die Chöre und Choräle sind an Zahl verringert und hauptsächlich an den Beginn und das Ende der Kantate verlegt.

Bach schrieb mehrere seiner Weimarer Kantaten zu Texten Neumeisters, zog aber die ähnlich gehaltenen Dichtungen des Weimarischen Konsistorialsekretärs Salomo Franck vor, da sie seiner eigenen Einstellung näherkamen. Franck war weniger radikal als Neumeister und vermied das neue Seccorezitativ. Vor allem aber zog Bach der mystische Einschlag der Franckschen Texte mächtig an.

Seine frühesten Weimarer Kantaten entstanden 1714. In diesem Jahr vertonte er fünf Texte Francks (BWV 182, 12, 172, 21, 152²⁹), zwei von Neumeister (BWV 18, 61) und zwei (BWV 54, 199) von C. Chr. Lehms.³⁰ Die Werke

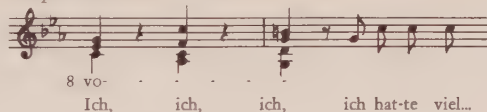
²⁹ Tatsächlich ist Francks Autorschaft nur für BWV 152 belegt, doch erscheint sie glaubhaft für die übrigen vier Werke.

³⁰ Vgl. A. Dürr, «Frühe Kantaten», S. 54 und F. Zander, «Die Dichter der Kantatentexte J. S. Bachs», in BJ 1968, S. 64.

weisen in gewisser Hinsicht einen experimentellen Charakter auf. Bach war offenbar bestrebt, neue Kunstmittel zu erproben; sein Studium italienischer Formen, insbesondere der Vivaldischen Konzerte, spiegelt sich sowohl im melodischen Charakter wie in der Struktur seiner Arien.

Die Kantate BWV 21, «Ich hatte viel Bekümmernis», wurde wohl zum Abschied vor der Abreise des schwer kranken Prinzen Johann Ernst von Weimar aufgeführt.³¹ Sie gehört zu den wenigen Bach-Werken, in denen sich der Komponist mit seinem größten Zeitgenossen auf dem Gebiete der Musik trifft. Bachs Schlußchor «Das Lamm, das erwürget ist» zeigt mit seiner wirkungsvollen Verwendung der Trompeten die großartig-einfache Alfresco-Technik Händels. Andererseits ist zu bemerken, daß der Anfang des ein Vierteljahrhundert später geschriebenen Chors «Würdig ist das Lamm» in Händels «Messias» eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Chore Bachs an den Tag legt. Die Sinfonia zum ersten Teil, mit ihren lang ausgehaltenen dissonanten Akkorden und dem Aufschrei der Oboe im vorletzten Takt, zählt zu den leidenschaftlichsten Instrumentalsätzen aus Bachs Feder und schafft die richtige Vorbereitung für das Gefühl der Trostlosigkeit, das am Beginn des ersten Chors zum Ausdruck kommt. Die drei Ausrufe «Ich, ich, ich» am Anfang der Nummer

Beisp. 2. Kantate 21



sind zur Zeit Bachs unfreundlich kritisiert worden.³² Die Wiederholung des ersten Wortes eines Werkes ist jedoch in der Musik des 17. Jahrhunderts häufig anzutreffen, und Bach mag darauf zurückgekommen sein, um den subjektiven Charakter des Werkes zu betonen. Noch altmodischer ist der zweite Chor mit seinen rasch aufeinanderfolgenden Stimmungsgegensätzen und dem schnellen Wechsel zwischen Solo und Tutti, rasch und langsam, forte und piano. Andererseits aber zeigen die Solonummern, wieviel der Komponist von der zeitgenössischen Oper gelernt hatte. So wirkt beispielsweise der Dialog zwischen der Seele und Jesus wie ein richtiges Liebesduett, das eine sinnliche Schönheit an den Tag legt, die manches Mitglied der Gemeinde als unpassend empfunden haben mag.

Stücke dieser Art waren es, die die Klausel in Bachs Leipziger Vertrag bewirk-

³¹ Vgl. R. Jauernig in BJ 1954, S. 46 ff.

³² So etwa von Mattheson in «Critica Musica», 1722–25, II, S. 368.

ten, daß er Kompositionen zu schreiben hätte, die «nicht opernhafftig herauskommen».

Die Neigung des Komponisten, in der Weimarer Periode neue künstlerische Möglichkeiten zu erproben, zeigt sich in einem merkwürdigen Experiment, das er in der Kantate BWV 61 «Nun komm der Heiden Heiland» machte. Das erste Stück dieses Werkes ist ein Choralchorsatz in der Form einer französischen Ouvertüre. Er beginnt in dem traditionellen langsamen Tempo und verwendet die punktierten Rhythmen der Lullyschen Ouvertüre, wozu die Stimmen die zwei ersten Zeilen des Chorals «Nun komm, der Heiden Heiland, der Jungfrauen Kind erkannt» anstimmen. Dann wechselt die Taktart, und Bach schreibt das französische Wort «gai» als Tempo vor. Eine schnelle heitere Fuge über die dritte Choralzeile «des sich wundert alle Welt» bildet den Mittelteil, der zu dem langsamen Schlußteil auf die letzte Zeile «Gott solch' Geburt ihm bestellt» überführt. Dies ist eine erstaunliche Leistung, die auch der reife Künstler in ähnlicher Form in den Kantaten BWV 20, 97 und 119 wiederholte (vgl. S. 149). Bemerkenswerte Beispiele von Tonmalerei finden sich in dem Baßrezitativ «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an» mit dem ständig pochenden Pizzicatomotiv

Beisp. 3. Kantate 61

Vn. I-II, Va. I-II, Vc.

senza l'arco

Sie - he, sie - he! Ich stehe vor der Tür' und klo - pfe an

und noch eindrucksvoller im Schlußchor, wo die emsigen Läufe der Geigen, die aufsteigen bis zum g''' (einer nach damaligen Begriffen schwindelnd hohen Note), ein Symbol für das himmlische Reich darstellen, von dem der Heiland zu den Niederungen des Menschenlebens herabstieg.

Einheitlicher im Charakter als die Kantaten von 1714 sind die 1715 und 1716 entstandenen Kompositionen. In das Jahr 1715 fallen BWV 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132 und vielleicht 72; in das Jahr 1716 BWV 155, 70a, 186a, 147a, und vielleicht 168 und 164. Sie alle verwenden Dichtungen von Salomo Franck, und der textlichen Ähnlichkeit entspricht eine gewisse Verwandtschaft der Kompositionen. Der eher dramatische Charakter der vorhergehenden Werke weicht nun einer mehr besinnlichen Einstellung. Direkte Zitate aus der Bibel sind hier nicht anzutreffen; sie werden durch frei erfundene Rezitative

ersetzt. Andererseits ist der «konzertierende» Charakter der früheren Werke noch immer in einigen dieser Kantaten zu beobachten. Als Schlußsatz erscheint gewöhnlich eine einfache Choralharmonisierung.

Dieser Jahrgang umfaßt einige der subjektivsten geistlichen Werke des Komponisten. Nun nahm die Jesusminne, das glühende Sehnen nach Befreiung von den irdischen Fesseln und die freudige Bereitschaft zum Tod als Pforte zur himmlischen Seligkeit eine Ausdruckskraft an, wie sie in der Musik der Zeit sonst nicht anzutreffen sind. Obwohl die neue Kantatenform von orthodoxen, dem Pietismus kraftvoll entgegentretenden Geistlichen ausgebildet worden war, lassen doch die von Bach gewählten Texte einen gewissen mystischen Grundzug verspüren, der durch die Vertonung aufs äußerste vertieft wird; die Kompositionen werden dadurch der angefeindeten Lehre angenähert. Es mag jedoch bezweifelt werden, ob Bach selbst sich dessen bewußt war.

Ein gutes Beispiel liefert die Osterkantate BWV 31, «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert». Das Werk beginnt mit Jauchzen und Frohlocken, das jedoch bald von Gedanken an Tod und Leiden abgelöst wird. Für den Gläubigen der Zeit war die Idee der Auferstehung unlösbar verbunden mit der physischen Vernichtung; für ihn war der Tod nichts Bedrohliches, sondern ein vom Christen ersehntes Ziel. Daher ist es nicht die würdevolle einleitende Sonate in Konzertform oder der Jubelchor des Anfangs, die den Höhepunkt der Kantate bilden, sondern die der Schlußnummer vorangehende Arie «Letzte Stunde, brich herein». Hier führt der Sopran mit Oboe und Baß ein tanzartiges Trio von unsäglichlicher Süße aus, zu dem die Violinen und Violen den Choral «Wenn mein Stündlein vorhanden ist» hinzufügen. Der Choral wird dann vom ganzen Chor und Orchester aufgenommen, wobei die Trompeten in das höchste Clarinregister (bis e^{'''}) aufsteigen, und so verkündet der Komponist die Glorie und Seligkeit des Todes, durch den die Seele zur Vereinigung mit Christus geführt wird.

Noch transzendenter im Charakter ist die Kantate BWV 161, «Komm, du süße Todesstunde». Hier stellt der Todeschoral «Herzlich tut mich verlangen nach einem seligen End» (der als Passionschoral in der Matthäuspassion eine so wichtige Rolle spielen sollte) das Grundgerüst für das Werk dar. In der ersten Arie für Alt, in der die schwerelosen Töne der Blockflöten das Versprechen des ewigen Lebens auszusprechen scheinen, stimmt die Orgel den Choral an, und am Schluß wird dieser vom ganzen Chor aufgenommen zu Worten, welche Sehnsucht nach Auferstehung und himmlischen Freuden zum Ausdruck bringen. Unter den übrigen Nummern dieses Werkes befindet sich ein vom Orchester begleitetes Rezitativ (Nr. 4), das eine ergreifende Schilderung von Schlaf und Erwachen gibt. In der Gesangspartie werden die ekstatischen Textworte mit Sorg-

falt ausgedeutet; gleichzeitig stimmen die Blockflöten mit rasch wiederholten hohen Tönen, die Streicher mit düsteren Pizzicatos und die Bläser mit majestätischen Oktavsprüngen eine unheimliche, an Totenglocken gemahnende Weise an

Beisp. 4. Kantate 161

The musical score for Cantata 161, BWV 161, is presented in three staves. The top staff is for the Recorder and Blockflöte I. u. II., showing a rapid, repetitive pattern of eighth notes. The middle staff is for the Alt (Alto), with the lyrics "So schla - ge doch, schla - ge doch du letz - - - - - ter Stün - den - schlag". The bottom staff is for the Streicher (Strings), marked "pizzicato", showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in G major and 3/4 time.

Die Kantate BWV 80a wurde in Leipzig umgearbeitet und stark erweitert (s. S. 157). Das gleiche gilt für die drei letzten Kantaten, die Bach in Weimar für Advent 1716 schrieb (BWV 70a, 186a, 147a). Sie bestanden ursprünglich aus je sechs Nummern, einem einleitenden Chor, vier Arien (ohne Rezitativ) und einem Schlußchoral, wurden jedoch später in umfangreiche, zweiteilige Werke verwandelt.

In Köthen war die Kirchenkantate für Bach von nur geringer Bedeutung. Doch wurden einige dort komponierte weltliche Kantaten in Leipzig in geistliche umgearbeitet und trugen auf diese Art zu der phantastisch reichen Produktion bei, die der neue Director Musices in Leipzig hervorbrachte.

Am 7. Februar 1723 führte er sein Probestück auf, die Kantate BWV 22. Seine Tätigkeit als Thomaskantor begann erst am ersten Sonntag nach Trinitatis (30. Mai) mit der Wiedergabe der Kantate BWV 75. Nun folgten innerhalb des ersten Jahres (bis Trinitatis, 4. Juni 1724) in fast ununterbrochenem Fluß etwa sechzig Kantaten. Für die meisten liegt die Originalpartitur oder der Originalstimmensatz vor, da die Kantaten dieses Jahrgangs von C. P. E. Bach aufbewahrt wurden.³³

Wenn Bach in Köthen entstandene Werke verwendete (BWV 134, 173, 184),

³³ Nach Dürr, «Chronologie», umfaßt dieser erste Leipziger Jahrgang wahrscheinlich die folgenden Werke, die hier nach der Reihenfolge im Kirchenjahr angeführt werden. (Werke, die Bearbeitungen früher komponierter Kantaten darstellen, sind fett

mußte er entscheidende Änderungen vornehmen, um ein weltliches Werk in ein geistliches mit einem ganz anderen Text zu verwandeln. Doch selbst die in Weimar entstandenen geistlichen Werke wurden umgestaltet; sie wurden in andere Tonarten versetzt, die Instrumentation geändert und neue Nummern hinzugefügt.³⁴

Bach ließ sich von der ungeheuren Arbeitsmenge, die er auf sich genommen hatte, nicht abschrecken. Der Jahrgang enthält eine Anzahl sehr langer Kantaten in zwei Teilen, bisweilen mit zwölf bis vierzehn Sätzen (vgl. BWV 75, 76, 194). Außerdem scheint er an gewissen hohen Festtagen zwei Kantaten aufgeführt zu haben, die vor und nach der Predigt oder aber in verschiedenen Kirchen erklangen. Am Ostersonntag begnügte er sich damit, zwei früher komponierte Kantaten zu verwenden, da die Erstaufführung der Johannespassion am Karfreitag viel Zeit und Arbeit beansprucht hatte.

In steigendem Maße sah Bach nun in seinen Kantaten einen wichtigen Beitrag zur Predigt. Sie wurden nach den rhetorischen Grundregeln angelegt, und jeder Abschnitt trug dazu bei, die Ausdeutung des Gotteswortes zu unterstützen. Blankenburg³⁵ bemerkt hierzu treffend: «Mit dem Dictum, d. h. dem thematischen Text im Eingangschor, der mehrfachen Folge von explicatio, d. h. von dessen Entfaltung in der Gestalt des Rezitativs, und der applicatio, d. h. von dessen Anwendung auf das christliche Leben in der Form der Arie, und schließlich in dem Schlußchoral als Gemeindegebet bildet die Kantate in ihrer klassischen Leipziger Form ein eigentümlich geformtes und gestaltetes Abbild der Predigt, der sie mit den eigenständigen Mitteln der Dichtung und den für die verschiedenen Aufgaben der Verkündigung zugeordneten musikalischen Formen zur Seite tritt.»

In den neu geschriebenen Kantaten des ersten Leipziger Jahrganges verwendete Bach gerne Texte, die mit einem als Motto für das ganze Werk dienenden Bibelzitat beginnen und mit einem Choral enden; der Rest umfaßt frei erfundene Rezitative und Arien. Das Bibelzitat kann als Arie vertont werden (s. BWV 166, 86, 89); meist aber erscheint es als mächtiger Chor (s. BWV 136,

gedruckt. Wenn am gleichen Tag zwei Kantaten aufgeführt wurden, sind ihre Nummern durch Bindestriche verbunden.)

1723: BWV 75, 76, 21, 24-185, 167, 147, 186, 136, 105, 46, 179-199?, BWV Anh. 20 (verloren), 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 148?, 48, 162, 109, 89, 194, 60, 90, 70, 61, 63-243a, 40, 64.

1724: BWV 190, 153, 65, 154, 155, 73, 81, 83, 144, 181-18?, 23?, 182, 4-31?, 66, 134, 67, 104, 12, 166, 86, 37, 44, 172-59, 173?, 184, 194-165?

³⁴ Die Mühlhauser Kantaten wurden in der Regel nicht in Leipzig verwendet, da sie Bach als zu altmodisch erschienen.

³⁵ Vgl. W. Blankenburg, 'Zwölf Jahre Bachforschung', AML XXXVII (1965), S. 127.

105, 46, 179, 69a, 25, 119, 148, 109, 40, 64, 190, 65, 144, 67, 104, 37, 44). In BWV 60 wird das Bibelmotto am Anfang durch einen Choraltext mit dazugehöriger Melodie ersetzt, so daß in diesem Werk Kirchenlieder am Anfang und am Ende auftreten. Einige Kantaten enthalten auch Choralbearbeitungen an drei Stellen (s. BWV 138, 48, 153, 75). Ein Werk wie die Kantate 181, die gar keinen Choral verwendet, nimmt eine Ausnahmestellung ein.

Die folgenden sechs Kantaten mögen als Beispiele für die 1723 bis 1724 komponierten Werke dienen.

Johann Rists furchterregende Behandlung von Tod und Strafe, «O Ewigkeit, du Donnerwort», scheint Bach besonders beeindruckt zu haben. Er verwendete das Kirchenlied in zwei verschiedenen Kantaten, von denen die erste (BWV 60, 1723 entstanden) knapp und eher frei gestaltet ist, während die zweite (BWV 20, 1724 entstanden) eine Choralkantate (s. S. 152) von mächtigen Ausmaßen ist, deren zwei Teile und elf Sätze alle auf dem alten Kirchenlied beruhen. Von den beiden Kompositionen wird das frühere Werk eher vorgezogen, da es etwas abwechslungsreicher ist und Licht in die von Rist heraufbeschworene Dunkelheit eindringen läßt. Die Kantate BWV 60, die für den 24. Sonntag nach Trinitatis (7. 11. 1723) bestimmt war, hat die Form eines Dialogs zwischen Furcht (Alt) und Hoffnung (Tenor). Zwiegespräche solcher Art zwischen biblischen Charakteren oder auch abstrakten Ideen waren in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts häufig, und Bach lockte es, mit dieser Form zu experimentieren. Im ersten Satz von BWV 60 nimmt der Dialog den Charakter einer Choralbearbeitung an; der Alt bringt den Text der ersten Ristschen Strophe mit der dazugehörigen Melodie, während gleichzeitig der Tenor Worte eines unbekannten Autors zu einer frei erfundenen Melodie anstimmt. Das aus Streichern, 2 Oboi d'amore³⁶ und Horn bestehende Orchester spiegelt die Gefühle beider. Während das Horn nur die Funktion hat, den Cantus firmus zu stützen, sind die «Liebesobo» mit ihren sanft gleitenden Passagen die natürlichen Gefährten der Hoffnung. Die Streicher aber mit ihren schnellen Tonwiederholungen versinnbildlichen Qual und Zittern als Begleiter der Furcht. Die Gegenüberstellung dieser kontrastierenden Instrumentalgruppen bringt eine zu jener Zeit seltene dramatische Wirkung hervor. Da sich im zweiten Duett die Furcht mehr und mehr der Verzweiflung überläßt, bleibt der Hoffnung nichts übrig, als den Kampf aufzugeben und ihn einer stärkeren Macht zu übertragen. Eine Baß-Stimme, die wohl den Heiland darstellen soll,³⁷ kündigt nun die Botschaft der

³⁶ Oboen mit einem birnenförmigen Schalltrichter, die um eine Terz tiefer als das gewöhnliche Instrument gestimmt sind.

³⁷ Die Theorie der BG, daß diese Baß-Stimme den heiligen Geist darstellt, erscheint nicht überzeugend. Vgl. Schering, «Über Kantaten J. S. Bachs», S. 145.

Offenbarung «Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an». Endlich ist die Furcht überzeugt, daß der Tod zum ewigen Leben führt. In dem abschließenden Choral verwendete Bach statt Rists drohender Worte den kraftvollen, doch tröstenden Text F. J. Burmeisters (1662) in der ergreifenden Vertonung von J. G. Ahle. Der Choral «Es ist genug» mit seiner ausdrucksstarken Verwendung der übermäßigen Quarte in den ersten vier Noten³⁸ dient als passender Abschluß dieser Darstellung von Schrecken und göttlichem Trost. Es ist bemerkenswert, wie genau Bach den Gehalt des Textes innerhalb des engen Rahmens einer einfachen Choralharmonisierung auszudrücken vermag. In der Zeile «mein großer Jammer bleibt darnieden» versinnbildlicht ein Oktavsprung im Alt das Wort «groß», die sich stürmisch abwärts bewegenden Mittelstimmen der Kadenz das Wort «darnieden» und die chromatisch absteigende Baßlinie das Wort «Jammer».

Beisp. 5. Kantate 60



Herbe Dissonanzen und kühne harmonische Fortschreitungen werden verwendet, um ein an Michelangelo gemahnendes Bild der Schrecken menschlicher Existenz und der überwältigenden Sehnsucht nach Befreiung von irdischen Banden zu schaffen. Alban Berg, der 1935 ein Violinkonzert – zum Andenken an eine Frühverstorbene – schrieb, konnte für sein «Requiem» keinen besseren Höhepunkt finden als jenen Choral Bachs, dessen Harmonien in dem fremdartigen Rahmen moderner Zwölftontechnik ihre ergreifende Wirkung bewahren.³⁹

Die Kantaten BWV 105 und 46, für den 9. und 10. Sonntag nach Trinitatis bestimmt, bringen eine ähnliche Botschaft. Sie behandeln neuerlich die beiden Endpole christlichen Fühlens: Furcht vor Verdammnis und Hoffnung auf himmlische Gnade. Doch ist die musikalische Behandlung in jedem Werk eine andere. Der auf Psalm 143/2 beruhende monumentale Eingangsschor von BWV 105

³⁸ Diese Eingangsphrase auf die Worte «Es ist genug» und die Parallelstelle «Mein Jesus kommt» mit ihrer Verwendung von verminderten und übermäßigen Intervallen kann als Beispiel der affektbetonten rhetorischen Figur «Parrhesis» angesehen werden. Vgl. A. Schmitz, «Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs», Mainz 1949, S. 54 f.

³⁹ Vgl. K. Geiringer, «Es ist genug» in G. Reese und R. Brandel «The Commonwealth of Music», New York 1965, S. 283 ff.

«Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht» beginnt mit einem g-Moll-Adagio, das mit melodischen und harmonischen Mitteln und wuchtigen Bässen ein furchterregendes Bild von Qual und Schuld vermittelt. Für den zweiten Teil des Satzes auf den Text: «Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht» verwendet Bach eine lebhafte Fuge, in der das Orchester die Vokalstimmen nur verdoppelt. So wird die Form der alten Motette gebraucht, um zu betonen, daß seit undenklichen Zeiten die Menschheit es unterließ, Gottes Gesetz zu befolgen. Ein plötzliches piano und nachfolgendes pianissimo in dieser Fuge drückt deutlich die Furcht der sündigen Menschheit aus. Die Beklemmung steigert sich noch in der nächsten Arie, in der Bach den Generalbaß ausläßt, um anzudeuten, daß der Sünder keinen festen Boden unter den Füßen hat. Dieses Stück ist als Trio für Sopran, Oboe und Viola geschrieben, wobei zwei Violinen die füllenden Mittelstimmen bilden. In der zweiten Hälfte der Kantate wechselt die Stimmung. Ein Schimmer von Hoffnung erglänzt dem Sünder in dem so ausdrucksvollen Baß-Rezitativ mit Streicherbegleitung. Die folgende Tenorarie kündigt des Menschen Entschluß, Reichtümer aufzugeben und Jesus zum Gefährten zu wählen. Schnell gleitende Violinpassagen mögen hier den durch die Finger rinnenden Mammon versinnbildlichen, langsame Noten des Horns die durch Christi Hilfe gewonnene Sicherheit und Geborgenheit. Im Schlußchoral, einer Harmonisierung von «Jesu, der du meine Seele», bringen die begleitenden Streicher eine Zusammenfassung des ganzen Stimmungsablaufs in der Kantate. Sie beginnen mit schreckhaft zitternden wiederholten Sechzehntelnoten; allmählich wird die Bewegung langsamer, bis am Ende Viertelnoten volles Vertrauen auf Gottes Erbarmen verkünden. Die ergreifenden chromatischen Fortschreitungen in den letzten Takten

Beisp. 6. Kantate 105



– die Bach neuerlich zu Beginn der auf dem gleichen Choral aufgebauten Kantate BWV 78 verwendete – sollen darauf hindeuten, daß es der Opfertod des Heilands war, der der Menschheit Erlösung brachte.

Am nächsten Sonntag nahm Bach in typisch lehrhafter Weise den gleichen Gedanken wieder auf. Der Text von BWV 46, «Schauet doch und sehet», behandelt die Bestrafung des Sünders und die Begnadigung des Gläubigen, ein starker Gegensatz, der von dem unbekannten Librettisten nicht gerade geschickt behandelt wurde, den Komponisten jedoch zu einer seiner eindrucksvollsten

Schöpfungen inspirierte. Unruhige Passagen von zwei Blockflöten erklingen in der kurzen Einleitung und führen zu einem mächtigen Chor, der auf dem Klagegesang des Jeremias (I/12) aufgebaut ist – «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz». Diesem gramvollen Stück (das Bach später als Grundlage für das «Qui tollis» der h-Moll-Messe verwendete) folgt eine fünfstimmige von Angst und Verzweiflung erfüllte Fuge. Bemerkenswerterweise werden in diesem Satz nur vier Stimmen von Sängern ausgeführt; die fünfte ist den unisono spielenden Blockflöten übertragen. Zwei Arien mit vorangehenden Rezitativen bilden den Mittelteil des Werkes. Die erste bringt ein fast apokalyptisches Bild von Vernichtung und Zerstörung, um den Zorn des Herrn zu schildern («Da überhäufte Sünden der Rache Blitz entzündeten»). Hier verwendet Bach ein ungewöhnliches Instrument – «tromba o corno da tirarsi» –, ein kleines Blechblasinstrument, das mit Hilfe eines ausziehbaren Rohres die Tonhöhe verändert; sein herber Klang muß die Furcht in der Seele der Hörer noch verstärkt haben. Eine unheimliche Stimmung herrscht auch noch in dem anschließenden Rezitativ vor; dann aber tritt eine magische Veränderung ein. (Hier mag die Predigt eingeschoben worden sein.) Eine Altarie führt uns empor zu den Gefilden der Seligen. Die schwere losen pastoralen Töne der Blockflöten und der Oboi da caccia,⁴⁰ ohne Stütze der Streicher, mischen sich mit der Altstimme in einer Beschreibung des guten Hirten, der die Gläubigen um sich sammelt. Im Schlußchoral kommt Bach wieder auf die unruhigen Passagen des Anfangs zurück. Sie werden nun verwendet, um die einzelnen Zeilen des Chorals zu verbinden und der Bitte Nachdruck zu verleihen, Gott möge, um seines Sohnes willen, der Menschheit Gnade angedeihen lassen.

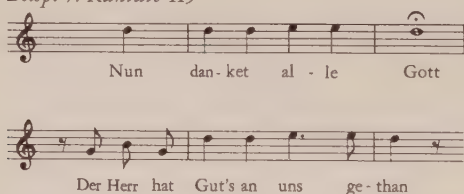
In Leipzig war es üblich, die Einsetzung des neugewählten Stadtrates mit einem Gottesdienst zu feiern, der durch die Aufführung einer für diesen Anlaß geschriebenen Kantate besondere Bedeutung gewann. Bach, der die Mühlhäuser Kantate BWV 71 (s. S. 25) für eine solche Gelegenheit verfaßt hatte, komponierte mehrere Werke dieser Art.⁴¹ Das früheste, und dabei eines der bedeutendsten, ist BWV 119, «Preise, Jerusalem, den Herrn», das 1723 erklang. Der Eingangschor ist von einer besonders festlichen Stimmung erfüllt. Bach wählte

⁴⁰ Altoboen, eine Quinte unter der Tonhöhe der gewöhnlichen Oboe, dem Englisch-Horn verwandt.

⁴¹ Erhalten haben sich die Kantaten BWV 29, 69, 119, 120, 193. Auch die Kantate BWV 137, die für den 12. Sonntag nach Trinitatis bestimmt war, wurde wahrscheinlich anläßlich eines Ratswechsels wiederverwendet. Die Musik zu BWV Anh. 3 und 4 ist verloren. Nach W. Neumann (BJ 1961, S. 52 ff.) fanden nicht weniger als 27 Aufführungen solcher Ratswahlkantaten während Bachs Dienstzeit in Leipzig statt, und es muß daher eine beträchtliche Anzahl solcher Werke verloren gegangen sein.

ein ungewöhnlich großes Orchester mit 2 Blockflöten, 3 Oboen, 4 Trompeten und Pauken und gab dem Stück die Form einer französischen Overture. Ihr erster und dritter Teil, ein Grave mit den üblichen punktierten Rhythmen, ist den Instrumenten anvertraut. Im rascheren Mittelteil, mit seinen imitierenden Passagen, gesellt sich der Chor kraftvoll hinzu und läßt Worte von Psalm 147/12–14 in jubelndem Lob des Herrn erklingen. Die folgenden zwei Arien für Tenor und Alt sind lyrischen, fast pastoralen Charakters, da sie die Gerechtigkeit einer guten Regierung und das friedliche Leben der Bürger schildern. Oboi da caccia (wohl von den Oboisten des ersten Satzes gespielt) und Blockflöten werden zur Begleitung dieser liebenswürdig-idyllischen Kompositionen verwendet, in denen es Bach gelingt, sich von dem hohlen Pathos des Textes freizumachen. In dem die beiden Arien verbindenden Baß-Rezitativ läßt sich Bach von den Worten «So herrlich stehst du, liebe Stadt» anregen, mit Hilfe von Trompeten und Holzbläsern ein prunkvolles und doch warm empfundenes Bild der Stadt zu gestalten, die er vor kurzem zu seiner Heimat erkoren hatte. Ein zweiter Chorsatz «Der Herr hat Guts an uns getan» ist in breiter Da-capo-Form gehalten und erinnert in der Instrumentation und dem festlichen Charakter sowie in der gelegentlichen Verwendung punktierter Rhythmen an den ersten Satz. Das vom Chor eingeführte Fugenthema ist der Melodie des Chorals «Nun danket alle Gott» entwachsen

Beisp. 7. Kantate 119



und drückt damit in einfachster Weise den Grundgedanken des Werkes aus. Der Schlußchoral betont ihn ebenfalls; hier wird ein kraftvolles Gebet Luthers auf die Melodie «Herr Gott, dich loben wir» angestimmt.

Die Kantate BWV 65, «Sie werden aus Saba alle kommen», entstand 1724 für Epiphania auf Worte eines unbekannten Textdichters.⁴² Der berühmte Eingangsschor ist groß angelegte konzertierende Musik, in der vier Instrumentengruppen – Hörner, Blockflöten, Oboi da caccia und Streicher – mit den Singstimmen wetteifern, um ein leuchtend farbiges Bild des stattlichen Zuges zu ent-

⁴² F. Zander hält Bachs Verfasserschaft für den Text der Kantate BWV 65 für möglich. Vgl. BJ 1968, S. 63.

werfen, der mit gold- und weihrauchbeladenen Kamelen Geschenke für den Heiland bringt. Unerschöpfliche Phantasie, feinfühligste Verwendung der Tonfarben und eine von tiefstem Ausdruck beseelte Deklamation wirken hier zusammen, um die Prophezeiung des Jesaja (60/6) aufs eindringlichste zu vertonen. Die restlichen Nummern dieser Kantate – zwei einfache Choräle, die eine Baß- und eine Tenorarie mit vorangehenden Rezitativen umrahmen – sind dagegen musikalisch weit schlichter gehalten, da der Komponist zum Ausdruck bringen will, daß es Jesus nicht auf prunkvolle Geschenke, sondern auf die Gaben des Herzens ankommt.

BWV 104, 'Du Hirte Israel, höre', für den 2. Sonntag nach Ostern (Misericordias Domini) 1724 bestimmt, ist von einer ernsten, pastoralen Stimmung erfüllt. Der erste, auf Worten aus Psalm 80/2 beruhende Chor beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, in der sanft gleitende Triolen, lang ausgehaltene Baßnoten und der Ton von zwei Oboen und einer Oboe da caccia die Vorstellung eines seine Herde hütenden Hirten erwecken. Nachdem der Chor einsetzt, wechseln homophone Abschnitte mit lebhaften Fugatos ab, und so ergibt sich das Bild von umherirrenden Schafen, die der führenden Hand des Schäfers bedürfen. In der h-Moll-Arie für Tenor findet die Furcht der Kreatur, sich in der Wüste zu verirren, ergreifenden Ausdruck. Seelischer Friede wird erst in der Baß-Arie in D-Dur gewonnen, einem anmutigen Siciliano im Zwölfachtel-Takt.

Beisp. 8. Kantate 104



Der erste und dritte Teil dieses Pastorales schildert das Glück der Schafe, die von dem guten Hirten geleitet werden, während der mittlere die Seligkeit zum Ausdruck bringt, die den Gläubigen nach dem Tod erwartet. Der Schlußchoral auf die Melodie 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr' verwendet als Text eine Paraphrase der Worte des 23. Psalms «Der Herr ist mein Hirte; mir wird nichts mangeln». Auch hier ist der Grundcharakter der Kantate bewahrt; Bach gebraucht die Holzblasinstrumente des ersten Chorsatzes und verleiht auf diese Weise selbst der einfachen Harmonisierung des Kirchenliedes einen pastoralen Anstrich.

Der zweite Jahrgang der Leipziger Kantaten, der vom ersten Sonntag nach Trinitatis (11. Juni) 1724 bis Trinitatis (27. Mai) 1725 reicht, wird durch Stimmen belegt, die zum großen Teil von der Thomasschule erworben wurden und jetzt

im Bach-Archiv, Leipzig, aufbewahrt werden, sowie durch Partituren, die verschiedene Personen von Wilhelm Friedemann Bach erhielten. Er umfaßt einige Werke weniger als der erste Jahrgang; andererseits sind Bearbeitungen früherer Werke in dieser Gruppe nur selten anzutreffen.⁴³

Fast drei Viertel dieser Werke weisen den gleichen festen Bau auf. Bis zu Mariä Verkündigung (25. März) 1725 führte Bach nahezu ausschließlich Werke auf, die man als strenge Choralkantaten bezeichnen kann. Jede beruht auf einem bestimmten Kirchenlied, wobei gewisse Textstrophen wörtlich am Anfang und am Ende, sowie oft auch in der Mitte zitiert werden, während der Rest des Textes die übrigen Choralstrophen paraphrasiert. Gewöhnlich finden sich wörtliche Zitate der Choralstrophen zwei- oder dreimal innerhalb einer Kantate, doch gibt es auch Ausnahmen wie BWV 92 und 178, wo fünf Strophen in der Originalfassung wiedergegeben werden.⁴⁴ Wenn Verse aus den Liedtexten in der Originalform erscheinen, werden sie gewöhnlich von Hinweisen auf die originale Melodie begleitet; dagegen ist die Musik zu den paraphrasierenden Abschnitten in der Regel von Bach neu erfunden.

In der früheren Bach-Literatur wurden die Choralkantaten – der Theorie Spittas folgend – den Jahren 1735 bis 1744 zugeschrieben. Nach der neueren Bachforschung aber sind diese 38 Kantaten in den Jahren 1724 und 1725 in rascher Aufeinanderfolge komponiert worden und stellen daher eine fest gefügte Einheit innerhalb des Bachschen Schaffens dar.⁴⁵ Es ist auch wahrscheinlich, daß sich der Komponist selbst die Texte für die Choralkantaten beschafft hat.⁴⁶

Nachdem Bach alle Möglichkeiten der Choralkantate erprobt hatte, wandte er sich von dieser Form ab und kehrte zu dem im ersten Jahrgang verwendeten Kantatentypus zurück, in dem das Werk mit einem auf Bibeltext beruhenden Chor beginnt und mit einem Choral abschließt. Während die Textdichter für die strengen Choralkantaten und die unmittelbar darauf folgenden Werke nicht mit Sicherheit festgestellt werden können, wissen wir, daß Bach für die

⁴³ Nach Dürr, 'Chronologie', umfaßt dieser zweite Jahrgang wahrscheinlich die folgenden, hier in der Reihenfolge des Kirchenjahres angegebenen Kantaten:

1724: 20, 2, 7, 135, 10, 93, 107, 178, 94, 101, 113, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 80?, 76, (2. Teil)?, 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122.

1725: 41, 123, 124, 3, 111, 92, 125, 126, 127, 1, 6, 4?, 42, 85, 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176.

⁴⁴ Sonderfälle stellen BWV 4 und 137 dar, in denen alle Sätze den Choraltext wörtlich verwenden.

⁴⁵ Die in Anm. 43 zwischen BWV 20 und BWV 1 angeführten Werke sind Choral-kantaten mit Ausnahme von BWV 80, 76, 113, die abweichende Züge zeigen.

⁴⁶ Vgl. F. Zander in BJ 1968, S. 44-47 und 63.

letzten neun Kantaten des Jahrgangs Texte der erfolgreichen Dichterin Christiane Mariane von Ziegler verwendete. Auch hier findet sich gewöhnlich ein Bibelzitat am Anfang und ein Choral am Ende; dennoch sind gewisse Abweichungen von den vorhergehenden Kantaten zu beobachten. Die Bibeltexte sind zu einem großen Teil dem Johannesevangelium entnommen. Bisweilen erscheinen sie nur am Anfang (BWV 103, 183), dann wieder zu Beginn und in der Mitte (BWV 108, 87, 175) und in BWV 74 sogar an drei Stellen. In BWV 128 ersetzt ein Choralchor am Anfang die Vertonung des Bibeltextes. In BWV 68 werden dagegen Verse des Evangeliums sowohl für den Anfang wie für das Ende herangezogen. Bach vertraut das Bibelzitat nicht immer dem Chor an. Wenn er eine Solostimme wählt, so verwendet er gewöhnlich die Form des Ariosos, wobei der Text ähnlich einem Rezitativ behandelt wird, Wortwiederholungen und der größere Anteil des Orchesters jedoch an die Form der Arie gemahnen.

Die Einzelbesprechung der folgenden sechs Kantaten mag das Bild des zweiten Jahrganges klarer gestalten. Zunächst soll hierbei auf vier Choralkantaten hingewiesen werden.

BWV 7, «Christ unser Herr zum Jordan kam», wurde für den Johannistag (24. Juni) 1724 komponiert. Der Text folgt dem Lutherschen Choral, der Christi Taufe und die wunderbare Wirkung des Sakraments auf Sünde und Tod behandelt. Der Text der ersten und letzten Strophe wird wortgetreu zitiert, und auch die Musik beruht auf der Choralmelodie; die dazwischen stehenden fünf Verse sind leicht paraphrasiert, um Texte für drei Arien und zwei verbindende Rezitative zu schaffen, zu denen frei erfundene Musik verwendet wird. Im Eingangschor führt die Tenorstimme den Choral in langen Noten ein, und die restlichen Stimmen umgeben ihn mit unabhängigen Gegenmelodien. Dieses Vokalmaterial ist in einen instrumentalen Rahmen von ungewöhnlicher Ausdruckskraft eingebettet, der die Freude des Barock an Tonmalerei spiegelt. Mit Hilfe scharfer Rhythmen und sanft gleitender Legatopassagen

Beisp. 9. Kantate 7



schaftt Bach hier ein Meisterwerk bildlicher Ausdruckskraft, das ähnlichen Kompositionen des 19. Jahrhunderts vorzugreifen scheint. Er läßt uns die bewegten Wasser des Jordans sehen, der sich seinen Weg durch felsige Schluchten bahnt. Die folgenden fünf Nummern zeigen einen einigermaßen abweichenden Charakter. In jeder der Arien werden gewisse Baßstellen ostinato-artig wiederholt – eine Technik, die Bach in seinen frühen Kantaten zu gebrauchen pflegte. Die Vertonung der Tenorarie (Nr. 4) geht von den Textworten aus:

*Der Geist erschien im Bild der Tauben,
Damit wir ohne Zweifel glauben,
Es habe die Dreifaltigkeit
Uns selbst die Taufe zubereit'.*

Der gigueartige Neunachtel-Rhythmus weist hier auf die Dreifaltigkeit hin, während das Niedersinken und Aufsteigen der Soloviolen den Flug der Tauben darstellt. In der Schlußnummer kehrt Bach nicht nur zu Text und Musik des Lutherschen Chorals zurück; er nimmt auch die Instrumentierung des Eingangschores auf und rundet das Werk mit einer monumentalen Choralharmonisierung ab.

BWV 78, 'Jesu, der du meine Seele', für den 14. Sonntag nach Trinitatis (10. September) 1724 bestimmt, zeigt die in Bachs kirchlichen Vokalwerken so beliebte Siebenzahl der Sätze. Johann Rists 1641 geschriebenes geistliches Gedicht liegt sämtlichen Nummern zugrunde. Im ersten Chor wird die erste Strophe des Liedes, im Choral Nr. 7 die zwölfte Strophe unverändert gebracht. Die dazwischenliegenden, von Rezitativen unterbrochenen Arien paraphrasieren Rists Dichtung in solcher Weise, daß die Arien Nr. 2 und 6 je eine Strophe, die Arie Nr. 4 zwei Strophen und die Rezitative Nr. 3 und 5 je drei Strophen des Kirchenliedes madrigalisch umdichten; hierbei werden in Nr. 3 und 5 Bruchteile des Originaltextes unverändert beibehalten. In analoger Weise wird die mit Rists Dichtung traditionell verbundene Melodie des 17. Jahrhunderts von Bach nicht nur in der ersten und letzten Nummer der Kantate verwendet, sondern andeutungsweise auch in den Rezitativen Nr. 3 und 5, so daß sich eine streng symmetrische und rondoartige Anlage von Text und Musik ergibt, die auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der für Bach so bedeutsamen Vivaldischen Konzertform aufweist.

In der folgenden Tabelle deuten runde Klammern um römische Ziffern darauf hin, daß die betreffende Strophe des Kirchenliedes als Basis einer textlichen Neugestaltung des 18. Jahrhunderts verwendet wurde; eckige Klammern zeigen dagegen an, daß fragmentarische wörtliche Zitate des Originaltextes mit frei paraphrasierenden Bearbeitungen abwechseln.

BACH:

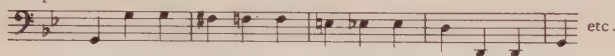
1. Choral Passacaglia	2. Arie (Duett)	3. Rezitativ (Choral- anklänge)	4. Arie	5. Rezitativ (Choral- anklänge)	6. Arie	7. Choral- harmonisierung
--------------------------	--------------------	---------------------------------------	---------	---------------------------------------	---------	------------------------------

RIST:

I	(II)	[III–V] (Textbruch- stücke)	(VI–VII)	[VIII–X] (Textbruch- stücke)	(XI)	XII
---	------	-----------------------------------	----------	------------------------------------	------	-----

Der erste Satz zeigt eine selbst bei Bach in solcher Großartigkeit nur selten auftretende Entfaltung kontrapunktischer Kunst. Hier findet sich eine Passacaglia über ein chromatisch absteigendes Baßthema,

Beisp. 10. Kantate 78



wie es Komponisten des Barocks gerne in ihren Lamenti verwendeten und auch Bach im «Cruzifixus» seiner großen Messe gebrauchte. Im Verlaufe der Variationen erklingt das klagende Thema nicht nur im Baß, sondern steigt auch zu den höheren Stimmen auf und erscheint transponiert sowie in Gegenbewegung. In diese kunstvolle Struktur baut Bach – anscheinend mühelos – eine Choralbearbeitung ein, in der der Cantus firmus im Sopran liegt und von dem polyphonen Gewebe der übrigen Stimmen gestützt wird. Das Ergebnis ist eine höchst eindringliche Schilderung der Leiden des Heilands. Auf diesen überwältigenden, vom Gesamtinstrumentarium begleiteten Chorsatz folgt ein zartes Duett für Sopran und Alt («Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten»), das nur von Violoncello, Orgel und Streicherbaß «staccato e pizzicato» begleitet wird. In seiner einschmeichelnden Melodik, dem Tanzrhythmus mit Akzenten auf erstem und drittem Taktteil, der unkomplizierten Harmonik und den häufigen Fortschreitungen in parallelen Terzen und Sexten

Beisp. 11. Kantate 78

Sopran
Alt

Wir ei - - - - - len mit
Wir ei - - - - - len mit
schwa - chen doch em - si - gen Schrit - ten, o Je - su, o Mei - ster, zu hel - fen zu dir
schwa - chen doch em - si - gen Schrit - ten, o Je - su, o Mei - ster, zu hel - fen zu dir

zeigt es einen Bach, der volkstümliche Einfachheit anstrebte.⁴⁷ Einer freudigen Arie für Tenor und einer dramatischen Arie für Baß gehen eindrucksvolle Rezitative voran, die nicht nur textliche Zitate aus dem Kirchenlied einfügen, sondern auch auf dessen melodisches Material Bezug nehmen. Bemerkenswert ist

⁴⁷ Es ist bemerkenswert, daß das Stück eine gewisse Ähnlichkeit mit dem reizenden Duett «Hark, hark» in Purcells Masque «Timon of Athens» aufweist. Daß Bach Purcells Partitur kannte, ist nicht völlig von der Hand zu weisen.

vor allem das von Streichern begleitete zweite Rezitativ, das schließlich in ein inniges Arioso übergeht, dem Bach sogar die Vorschrift «con ardore» beifügt. Der Schlußchoral bringt das Vertrauen des Christen auf Vereinigung mit Jesus «in der süßen Ewigkeit» zum Ausdruck. So kündigt auch diese Kantate von Jesusminne und tief verwurzeltem Glauben an die Erlösung durch den Heiland.

BWV 92, «Ich hab in Gottes Herz und Sinn», für Septuagesimae (28. Januar) 1725 komponiert, besteht aus neun Sätzen, von denen drei (Nr. 1, 4 und 9) die Worte des Gedichtes von Paul Gerhardt unverändert verwenden, während in den übrigen Abschnitten der Choraltext entweder mit Worten eines unbekannten Autors des 18. Jahrhunderts vermischt (Nr. 2 und 7) oder madrigalisch umschrieben wird (Nr. 3, 5, 6 und 8). Bach verwendet die alte französische Melodie, die zu Gerhardts Kirchenlied gewöhnlich gesungen wird, in mehr als der Hälfte der Abschnitte, so oft er den ursprünglichen Text wörtlich zitiert. Die folgende Tabelle mag das Verhältnis der Bachschen Komposition zur Dichtung Gerhardts veranschaulichen:

BACH:	1. Cho-	2. Choral	3. Arie	4. Cho-	5. Rezitativ	6. Arie	7. Choral	8. Arie	9. Cho-
	ral-	und		ral-			und		ral-
	Chor	Rezitativ		Arie			Rezitativ		Satz
GERHARDT:	I	[II]	(III-IV)	V	(VI-VIII)	(IX)	[X]	(XI)	XII

Der Eingangschor ist eine mächtige Choralbearbeitung, in der die Melodie dem Sopran übertragen ist, während die tieferen Stimmen und das Orchester zur Interpretation des Textes beitragen. In Nr. 2 besteht ein überaus wirkungsvoller Gegensatz zwischen den von einer Art Ostinatobaß begleiteten Choralzeilen und den eingeschalteten, höchst dramatischen Rezitativen. Die schnell aufeinanderfolgenden kurzen, durchaus verschiedenen Abschnitte, in denen Deklamation und Gesang sich ablösen, bringen ein merkwürdig erregendes, im Ausdruck typisch barockes Stück hervor. Eine Steigerung erfolgt noch in der sich anschließenden Tenorarie, die den Zusammenbruch und die Vernichtung des nicht von Gott Geschützten schildert. Sowohl der Sänger (dessen Partie fast unüberwindliche Schwierigkeiten bietet) wie das Orchester schaffen hier eine Stimmung wilden Triumphes. Die Choralbearbeitung Nr. 4, in der Text und Melodie des Kirchenliedes vom Alt vorgetragen werden, ist objektiver im Charakter. Hier baut Bach die einzelnen Zeilen der Choralweise in ein Trio für zwei Oboi d'amore und Continuo ein und schafft damit einen überaus reizvollen gemischten Quartettsatz. Die letzte Arie (Nr. 8) für Sopran, die fast wie eine Serenade klingt, schildert den paradiesischen Frieden der in Jesu ruhenden Seele. Innerhalb einer einzigen Kantate, die ja nur einen Bruchteil des Gottesdienstes ausmachte, gelang es Bach, die Welt des barocken Protestantismus heraufzubeschwören. Die Gemeinde mußte die Schrecken der Mächte der Finster-

nis erleben, bevor die Seligkeit der Erlösung in blendendem Glanz vor ihr erstand.

BWV 1, «Wie schön leuchtet der Morgenstern», für Mariä Verkündigung (25. März) 1725 bestimmt, ist ein ungewöhnlich optimistisches Werk. Man könnte es fast als Tanzkantate bezeichnen, da sich in den meisten Sätzen Beziehungen zu bekannten Tanzrhythmen finden. Die Partitur schreibt zwei Soloviolen neben zwei Oboi da caccia, zwei Hörnern und den begleitenden Streichern vor. «Wie schön leuchtet der Morgenstern» ist eine Choralkantate, die auf dem bekannten Kirchenlied mit dem 1599 von Philipp Nicolai gedichteten Text aufgebaut ist. Wieder gebraucht Bach im ersten und letzten Satz die entsprechenden Strophen von Nicolais Gedicht mit der zugehörigen Chormelodie. Der Mittelteil des Kirchenliedes (zweite bis sechste Strophe) wurde nicht in der Originalform verwendet, sondern in zwei Paare von Rezitativ und Arie umgedichtet. Da hier keine textlichen Zitate erscheinen, haben diese Nummern auch keine direkte Beziehung zum Kirchenlied.

Der erste Satz ist ein glanzvoller Choralchor, in dem, nach einer in sanften Pastellfarben gehaltenen Instrumentaleinleitung, die Soprane das Kirchenlied in langen Noten anstimmen, während die tieferen Stimmen und die Instrumente eine fröhlich bewegte Begleitung beistellen, die häufig dem Choral entlehntes Material benützt. Die Sechzehntelfiguren der Violinen zeichnen hierbei in deutlicher Weise das Flimmern des Morgensternes. Ebenso heiter ist die Stimmung in der von Oboe da caccia und Generalbaß begleiteten Sopranarie Nr. 3. Freudige Ungeduld spricht aus diesem Trio, das der Erwartung himmlischer Lust Ausdruck verleiht. In der brillanten, technisch ungemein schwierigen Tenorarie Nr. 5 erscheinen die beiden im ersten Chor verwendeten Soloviolen wieder und verstärken den festlichen Charakter des Stückes. Die letzte Nummer, eine durch ein ausdrucksvolles Hornsolo belebte Choralharmonisierung, verkündet in einfacher, doch kraftvoller Sprache den Glauben der Menschheit an die schließliche Erlösung.

Den strengen Choralkantaten nahe verwandt ist BWV 80, «Ein feste Burg», ein Werk, das zum Reformationsfest 1724 zum erstenmal erklingen sein mag. Das Werk stellt die Erweiterung einer 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck komponierten Kantate dar (BWV 80a, s. S. 144). Die erste Nummer des älteren Werkes war eine Choralbearbeitung, in der die Oboe den Cantus firmus, Luthers «Ein feste Burg», anstimmte, während der Baß als Gegenmelodie die triumphierende Botschaft erklingen ließ «Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren». Zwei Solonummern, jede mit vorangehendem Rezitativ, folgten, und eine einfache Harmonisierung des Lutherschen Choralbeschloß das Werk. In dieser Fassung hatte die Kantate, die aus Choralbearbei-

tung, Rezitativ, Arie, Rezitativ, Arie und Choralbearbeitung bestand, einen symmetrischen Bau. In Leipzig wurden zwei kraftvolle, auf Luthers Lied beruhende Choralchöre hinzugefügt, der eine am Anfang, der andere in der Mitte, nach der ersten Arie. Das schöne Ebenmaß des Werkes wurde durch diese Zusätze beeinträchtigt, seine Ausdrucksstärke aber wesentlich erhöht. Eine zweite Bearbeitung scheint von Friedemann Bach durchgeführt worden zu sein, der dem Instrumentarium der nachkomponierten Chöre Trompeten und Pauken hinzufügte, was die Wirkung so steigert, daß dieser Zusatz allgemein beibehalten wird.

Die erste Nummer der endgültigen Fassung entwickelt die einzelnen Choralzeilen in frei gebauten vokalen Fugatos. Sie werden von einem Kanon eingeschlossen, der das Kirchenlied in langen Noten in den höchsten und tiefsten Instrumentalstimmen bringt. Hier wird ein Non-plus-ultra kontrapunktischer Meisterschaft ins Treffen geführt, um das Walten des göttlichen Gesetzes innerhalb des Universums zu versinnbildlichen. Anders angelegt ist Nr. 2, in dem die Choralweise vom Sopran vorgetragen wird, während der Baß eine Gegenmelodie anstimmt. Im Zentrum der Kantate steht Nr. 5, in der alle vier Stimmen des Chores das Kirchenlied in kraftvollem Unisono erklingen lassen. Um sie tobt das wild bewegte Orchester, «die Welt voll Teufel» des Textes.

Beisp. 12. Kantate 80

Streicher

Chor

und woll- ten uns ver- (schlingen)

Wer das gewaltige Stück vernimmt, wird sich bewußt, daß für Bach, ebenso wie für Luther, der Teufel etwas durchaus Reales war. Der Kampf ist vorüber in der Schlußnummer, in der das Kirchenlied zum viertenmal, nunmehr in einfacher Harmonisierung, erklingt und die Gemeinde in schlichten Tönen ihrem Glauben an die ewige Gültigkeit des christlichen Gesetzes Ausdruck verleiht.

BWV 6, «Bleib bei uns, denn es will Abend werden», für Ostermontag 1725⁴⁸ bestimmt, nimmt die Textanordnung auf, die Bach im ersten Leipziger Kanta-

⁴⁸ Es ist bezeichnend für den bedeutsamen Umschwung innerhalb der gegenwärtigen Bach-Forschung, daß Dürr das Werk in KB zu NBA, I, Bd. 10 (Kassel 1956, S. 45) dem Jahre 1736 zuwies, während er es im BJ 1957 (S. 80) in das Jahr 1725 verlegte.

tenjahrgang bevorzugte. Das Bibelzitat für diesen Tag berichtet, wie sich Christus zwei Jüngern auf der Straße nach Emmaus anschloß und sie ihn anflehten, bei ihnen zu verweilen: «Bleibe bei uns; denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt» (Lukas 24/29). Bei Bach ist dies nicht mehr die Bitte von Einzelpersonen; die ganze Menschheit fleht den Herrn an, ihr zur Seite zu stehen, wenn Dunkelheit droht. Der erste Teil des auf dem Bibelzitat aufgebauten Eingangschores, der im dritten Teil in modifizierter und stark zusammengedängter Form wieder erscheint, drückt unbestimmte Furcht aus. Bach bildet ein Trio aus 2 Oboen und einer Oboe da caccia und ein anderes aus 2 Violinen und Viola. Während die Holzbläser eine sanfte, traurige Weise anstimmen (ähnlich der Melodie in der Schlußnummer der Matthäus-Passion), begleiten die Streicher mit tiefen, sich wiederholenden Noten voll müder Wehmut. Der Mittelteil verwendet den gleichen Text; hier wird durch kunstvolle kontrapunktische Behandlung eine dramatische Steigerung erzielt. Bach führt neue Themen ein, jedes von anderem Gefühlsgehalt, um die drei Textzeilen zu vertonen. In höchst erregender Weise werden diese musikalischen Gedanken nebeneinander gestellt und miteinander verwoben. Besonders eindrucksvoll ist das Ende des Satzes. Die Chorstimmen vereinigen sich in dem Aufschrei: «Bleib bei uns», während in den Instrumentalstimmen die beiden anderen Melodien erklingen. Die folgende Altarie beginnt und endet mit dem gleichen instrumentalen Ritornell, verwendet aber im vokalen Abschnitt die ungewöhnliche Form $a\ b\ b'$, um den zweiten Teil des Textes «Bleib, ach bleibe unser Licht, weil die Finsternis einbricht!» besonders zu betonen. In Nr. 3, einer Sopranarie, führt die Singstimme in langen Noten den Choral «Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ» vor, während ein Violoncello piccolo⁴⁹ kraftvoll mit einer dem Kirchenlied entwachsenen Melodie begleitet. Dieses Stück von eher instrumentalem Charakter wurde von Bach später für die Orgel bearbeitet und in die Schübler-Choräle aufgenommen (s. S. 252 f.). Die erregte Tenorarie Nr. 5, in g-Moll, drückt wieder Furcht aus, und nur am Ende des abschließenden Chorals mit Worten Luthers wendet sich Bach zur Dur-Tonart und bringt damit das Aufleuchten der Hoffnung im Menschenherzen zum Ausdruck.

Als Beispiel einer Kantate auf einen Text von Mariane von Ziegler sei BWV 68, «Also hat Gott die Welt geliebt», angeführt, ein Werk, das für den zweiten Pfingsttag 1725 bestimmt war. Dies ist eine verhältnismäßig kurze Komposition, in der zwei Chöre zwei durch ein Rezitativ getrennte Arien umrahmen. Als Eingangschor dient ein choralartiges Stück, das den Vers von Johannes 3/16 paraphrasiert: «Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn

⁴⁹ Eine fünfsaitige, kleinere Abart des Cellos.

gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.» Der Text der Umdichtung und die dazu gehörige Choralweise finden sich in *«Neu Leipziger Gesangbuch»* von Gottfried Vopelio,⁵⁰ Leipzig 1682. Bach hat das Stück als Siciliano im Zwölfachtel-Takt gesetzt, wobei der feierliche Tanzcharakter mit seinem leicht pastoralen Unterton die Heilsbotschaft versinnbildlicht. Die ornamentierte Chormelodie ist dem Sopran anvertraut, den die anderen Singstimmen halb melodisch, halb imitatorisch stützen. Die folgenden beiden Arien gehen auf Stücke in der Jagdkantate BWV 208 zurück. Die Sopranarie *«Mein gläubiges Herze»* stellt eine Neugestaltung von melodischem Material in der Arie der Pales (Nr. 13) des älteren Werkes dar. Die spätere Fassung ist jedoch mehr als doppelt so lang und auch inhaltlich weit reicher gestaltet. Ein Violoncello piccolo wetteifert hier mit der menschlichen Stimme, die immer wieder in die glänzende hohe Lage geführt wird. Leid und Erdenschwere sind abgestreift, und in ekstatischem Jubel schwingt die Seele sich himmelwärts. Nicht übersehen werden dürfen die feinen Verbesserungen, die bei dieser Komposition an dem Text Mariane von Zieglers vorgenommen wurden. So heißt es etwa bei der Dichterin: *«Getröstetes Hertze, frohlocke und schertze»*, in der Kantate aber: *«Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze»*. Bach kam es eben darauf an, sowohl das subjektive wie das musikalische Element zu betonen. Recht ungewöhnlich ist das die Arie abschließende *«Ritornello»*, ein Instrumentalstück von nicht weniger als 27 Takten, in dem sich Violine und Oboe dem Violoncello zugesellen, um nochmals die instrumentale Melodie poetisch auszudeuten. Die folgende Baßarie, die in einer Art freier Da-capo-Form gehalten ist, stellt gleichfalls ihrem Vorbild in der Jagdkantate (BWV 208/7) gegenüber eine Erweiterung dar. Freilich sind die beiden Kompositionen in ihren Grundzügen verwandt, und es mag wohl sein, daß auch die Dichterin, Bachs Wunsch folgend, ein Stück geschaffen hat, das sich textlich an Salomo Francks Arie in der älteren Kantate anschließt. Im Versmaß beider Stücke zeigt sich jedenfalls starke Ähnlichkeit. Der Schlußchor *«Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet»* verwendet einen Vers des Johannesevangeliums (3/18) in seiner Originalgestalt. Bach setzt den ausgedehnten Spruch als Doppelfuge, wobei den zwei Themen zum Teil verschiedene Textabschnitte unterlegt sind. Die Instrumente des Orchesters verdoppeln die Singstimmen, so daß ein Motettencharakter von monumentaler Wucht erzielt wird.

Eine Art Nachtrag zum zweiten Jahrgang bringen die zwischen Trinitatis (27. Mai) 1725 und dem ersten Advent (2. Dezember) 1726 aufgeführten Kantaten. Zu dieser Gruppe gehören BWV 79, zum Reformationsfest (31. Okto-

⁵⁰ Sie sind in NBA, Serie I, B 14a, S. 54 wiedergegeben.

ber) komponiert, die Kantaten 168 und 164, die möglicherweise schon in Weimar entstanden, sowie BWV 137, ein Werk, das einen erstaunlich rückblickenden Charakter aufweist, da es – wie BWV 4 – in allen Nummern den unveränderten Choraltext mit der in verschiedenen Bearbeitungen auftretenden Choralmelodie beibehält. Eine deutliche Hinwendung zu neuem Schaffen ist in diesen sechs Monaten nicht zu beobachten. Vielleicht wollte Bach – wie Dürr vermutet – den neuen Jahrgang zu Beginn des Kirchenjahres in Angriff nehmen.

Der dritte Kantatenjahrgang wird hauptsächlich durch Partituren und eine Anzahl Stimmen aus dem Besitze Emanuel Bachs belegt. Er beginnt mit einer am ersten Weihnachtstag 1725 aufgeführten Kantate und reicht bis Septuagesimae (9. Februar) 1727. Die fieberhafte Intensität des Schaffens hat nun etwas nachgelassen. Der dritte Kantatenjahrgang erstreckt sich über vierzehn Monate, da gewisse Sonn- und Feiertage vom Komponisten übergangen wurden. Auch ist es bemerkenswert, daß Sebastian in diesen Jahrgang siebzehn oder achtzehn Kantaten seines Verwandten, des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731), aufgenommen hat. Von Mariä Reinigung (2. Februar) 1726 an erscheinen Ludwigs Kantaten häufig in diesem Kantatenjahrgang, wobei nicht weniger als elf dieser Partituren vom Thomaskantor selbst kopiert wurden.⁵¹

Johann Ludwig Bachs Kantaten zerfallen häufig in zwei Abschnitte und zeigen auch sonst eine gewisse Gleichmäßigkeit im Aufbau.⁵² Die erste Nummer beruht auf einem Text aus dem Alten Testament, als kurzer polyphoner Chor,

⁵¹ Nach Dürr, *«Chronologie»*, umfaßt der dritte Leipziger Kantatenjahrgang die folgenden, hier in der Ordnung des Kirchenjahres angegebenen Werke (Kompositionen Johann Ludwig Bachs sind durch ein vor die Nummer gestelltes L gekennzeichnet, wobei die Liste in BG XLI, S. 275 ff. als Grundlage diente):

1725: 110, 57, 151, 28

1726: 16, 32, 13, 72, L 9, L 1, L 2, L 3, L 4, L 5, 34a?, 15, L 10, L 11, L 6, L 12, 48?, L 74, 43, 194?, 39, L 17, L 13, 88, 170, L 7, 187, 45, 102, 193, L 15, 35, L 16, 17, 19, 27, 47, 169, 56, 49, 98, 55, 52, 36a

1727: 58, 82, 83?, 157, 84

1726 oder 1727: 129

Arthur Mendel (s. MQ 1955, S. 341 ff.) äußerte als Erster Zweifel an der Echtheit der bisher Sebastian zugeschriebenen Kantate BWV 15. Von ähnlichen Erwägungen ausgehend brachte William H. Scheide (BJ 1959, S. 65 ff.) die wohlbegründete Theorie vor, daß diese am Ostersonntag 1726 aufgeführte Kantate, der am Ostermontag L 10 folgte, auch ein Werk des Meininger Komponisten sei.

⁵² Vgl. K. Geiringer, *«Die Musikerfamilie Bach»*, München 1977, S. 123 ff., und W. H. Scheide, *«J. S. Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach»*, BJ 1961, S. 5 ff.

Duett oder einfaches Arioso für einen Solisten gestaltet, wobei gewöhnlich einige Instrumentaltakte dem Einsatz der Stimmen vorangehen. Der Komponist liebte es, diese Instrumentaltakte in der letzten Nummer zu wiederholen, um so dem Werk stärkeren Zusammenhalt zu verleihen. Dem einleitenden Stück folgen Seccorezitative, Arien (meist in Da-capo-Form) und Duette. Der vierte Satz hat stets einen Text aus dem Neuen Testament. Den Abschluß bildet ein größerer Chorsatz, der häufig aus drei Abschnitten besteht: einem mehr polyphon gehaltenen Vokalteil, einem kurzen instrumentalen Mittelstück und einem einfach harmonisierten Choral, wozu die energisch bewegten Instrumentalstimmen eine markante Begleitung liefern.

Scheide wies darauf hin,⁵³ daß Ludwigs Werke einen gewissen Einfluß auf Sebastians Schaffen ausübten. Der dritte Jahrgang enthält sieben zwischen und nach Ludwigs Kantaten aufgeführte Werke,⁵⁴ deren Texte denen der Meininger Kompositionen verwandt sind. Diese sieben Kantaten bestehen gleichfalls aus zwei Abschnitten. Der erste Satz des ersten Teils beruht auf einem Text des Alten Testaments und ist als polyphon gestalteter Chor oder (wie in BWV 88) als Arie komponiert. Dann folgen eine Anzahl Rezitative und Arien, wobei die vierte Nummer, die zumeist den zweiten Teil als eine Art Motto eröffnet, einen Text aus dem Neuen Testament verwendet. In der üblichen Weise bildet eine Choralharmonisierung den Abschluß.

Obwohl in manchen Kantaten des zweiten Jahrganges, die auf Dichtungen Mariane von Zieglers zurückgehen, ebenfalls zwei verschiedene Bibelzitate als Textgrundlage einiger Sätze dienen, so weist hier doch der betonte Gegensatz zwischen alt- und neutestamentlichen Texten auf den Einfluß Ludwig Bachs hin. Gleichzeitig ist eine gewisse Ähnlichkeit mit Sebastians eigenen Kantaten der Mühlhausener Zeit unverkennbar.

Auch sonst lassen sich im dritten Jahrgang sowohl ältere wie neue Züge beobachten. Unter den Texten befinden sich Dichtungen von Neumeister (BWV 28) und Franck (BWV 72). Mehrere Kantaten bringen Bearbeitungen zweier Choräle,⁵⁵ und die Form des Dialogs erscheint wiederholt,⁵⁶ meist in Form einer Zwiesprache der Seele (Sopran) mit Jesus (Baß). Solokantaten, gewöhnlich mit einem (wohl von der Gemeinde angestimmten) Schlußchoral, stellen eine wichtige Neuerung dar. Hierbei finden alle Stimmregister Verwendung – BWV 52 und 84 sind für Sopran geschrieben, BWV 35, 169, 170 für Alt; BWV 55 für Tenor, BWV 56 und 82 für Baß.

⁵³ a.a.O., S. 16 ff.

⁵⁴ BWV 43, 39, 88, 187, 45, 102, 17

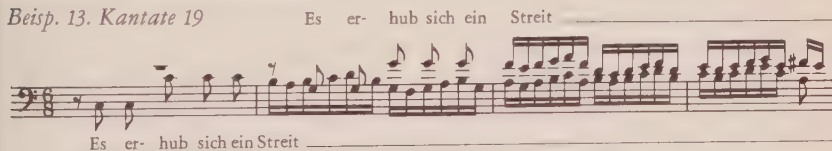
⁵⁵ BWV 28, 19, 13, 16, 27

⁵⁶ BWV 57, 32, 49, 58

Während Bach in die vorhergehenden Jahrgänge Neubearbeitungen älterer Vokalwerke einfügte, übernahm er nunmehr öfters seine früheren Instrumentalwerke in den dritten Kantatenjahrgang. In BWV 169 begegnet uns zum Beispiel als Sinfonia ein Stück, das uns als erster Satz des E-Dur-Konzertes für Cembalo und Orchester (BWV 1053) bekannt ist. Eine Arie dieser Kantate geht aus dem langsamen Satz des gleichen Konzertes hervor; mit großem Geschick ist hier der Vokalpart in das instrumentale Gewebe eingefügt. Andererseits ist das Finale desselben Konzertes als Sinfonia der Kantate 49 verwendet.⁵⁷ In gleicher Weise scheinen in Kantate 35 die beiden Sinfonien mit obligater Orgel, welche den ersten und zweiten Abschnitt des Werkes einleiten, aus dem ersten und letzten Satz eines Cembalokonzertes hervorgegangen zu sein, das bis auf neun Takte verloren ist (vgl. BWV 1059). Die Altarie, Satz 2, dieser Kantate mag auf dem Mittelsatz des gleichen Konzertes beruhen.⁵⁸ – In der Kantate 52 entstand die Sinfonia aus dem Eingangssatz des ersten Brandenburgischen Konzertes. In BWV 110 ist die Ouvertüre der vierten Orchestersuite in D-Dur in den Eingangsschor verwandelt; hier dienen das erste und das letzte Grave als instrumentale Einleitung, beziehungsweise als Nachspiel, während der Chor in den Mittelteil eingebaut ist.

BWV 19, «Es erhub sich ein Streit», war für den Michaelistag (29. September) des Jahres 1726 bestimmt. Hier mag der Komponist selbst die Worte teilweise geliefert haben, wobei er als Vorlage eine früher entstandene Dichtung Picanders⁵⁹ benützen konnte. Der auf der Offenbarung Johannes beruhende Text beschreibt den Krieg im Himmel, in dem Michael und seine Engel den «großen Drachen, der da heißt Satanas» bekämpfen, ein Thema, das bereits in einer meisterhaften Vertonung von Johann Christoph Bach, dem großen Vorfahren des Meisters, vorlag – einer Vertonung, die Sebastian wahrscheinlich bekannt war. Ohne vorausgehende instrumentale Einleitung stimmen die Bässe den mächtigen Schlachtgesang an,

Beisp. 13. Kantate 19



⁵⁷ Das Cembalokonzert, und damit die drei Kantatensätze, scheinen auf ein heute nicht mehr erhaltenes Oboenkonzert zurückzugehen.

⁵⁸ Eine Rekonstruktion des Cembalokonzertes, die Studenten der University of California, Santa Barbara, unternahmen, wurde beim englischen Bachfest in Oxford am 24. Juni 1965 aufgeführt. Dieses Cembalokonzert geht wohl seinerseits auf ein verlorenes Violinkonzert zurück, dessen Wiederherstellung G. Frotscher versucht hat.

⁵⁹ Picander ist das Pseudonym, das der Postbeamte und spätere Steuereinnahmer

der kraftvoll durch alle Stimmen aufwärts steigt. Später kommen Trompeten und Pauken hinzu und führen den Hörer in die Mitte des wilden Kampfes. Ein Höhepunkt wird zu Beginn des leidenschaftlichen Mittelteils erreicht, da die Mächte der Dunkelheit ihr äußerstes tun, um den Himmel zu erobern. Michael aber besiegt den Feind, und drei Trompeten verkünden unisono die Vernichtung des furchtbaren Drachens. Aus rein dramatischen Gründen wäre es richtig gewesen hier zu enden. Sebastian aber erschien es wichtig, den Chor abzurunden, und er beginnt daher nochmals mit «Es erhob sich ein Streit». Die folgenden Nummern schildern in teils lyrischer, teils epischer Weise die Ergebnisse des Sieges. Hier findet sich eine innige Arie für Sopran mit zwei Oboi d'amore und ein Rezitativ, das die liebevolle Güte des Heilands schildert, wobei das Streichorchester, wie später in der Matthäusp passion, die Worte des Sängers mit einer Art Heiligenschein umwebt. In einer ergreifenden Tenorarie fleht die Seele «Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir», und um die Bitte noch zu verstärken, intoniert die Trompete die Melodie zu dem Choral «Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr», wobei Bach offensichtlich die letzte Strophe im Auge hatte: «Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen.» Dieser Gedanke wird weiter verfolgt im Schlußchoral (neunte Strophe von «Freu dich sehr, o meine Seele»), in dem die Engel angefleht werden, der Menschheit in ihrer letzten Stunde beizustehen. Die Instrumentation ähnelt hier der des ersten Stückes, wodurch zum Ausdruck gebracht wird, daß Michaels Sieg den Weg für die Erlösung der Seele bereitete.

Es ist bemerkenswert, daß das Autograph auf der ersten Seite folgende Aufschrift von Bachs Hand aufweist: «J. J. Festo Michaelis, Concerto a 14». Die ersten zwei Buchstaben sind Abkürzungen für «Jesu Juva» (Hilf, Jesus), wie sie der Komponist häufig zu Beginn eines Werkes niederschrieb. Das vierzehnstimmige Instrumentarium besteht aus drei Trompeten, drei Oboen, drei Streichern, dem Vokalquartett und Continuo (wobei die Pauke in üblicher Weise nicht mitgezählt wird). Der Name des Komponisten ist auf dem Autograph nicht angegeben, obwohl Platz genug hierfür vorhanden gewesen wäre und Bach gewöhnlich seinen Namen auf den Partituren eintrug. Smend⁶⁰ gibt zur Erklärung an, daß die Ziffer vierzehn für alle mit Zahlensymbolik Vertrauten den Namen Bach bedeutete und es der Komponist daher für unnötig erachtete, seinen Namen noch in Buchstaben zu schreiben.

Christian Friedrich Henrici (1700–1764) bei der Veröffentlichung seiner Dichtungen verwendete. Er schrieb die Libretti für zahlreiche Bachsche Kantaten sowie für die Matthäusp passion.

⁶⁰ «Kirchenkantaten», III, S. 42 f.

Eine der schönsten Kompositionen Bachs für Einzelstimme, in der auch beträchtliche Anforderungen an die Virtuosität des Sängers gestellt werden, ist BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen», ein Werk von intimmem Kammermusikcharakter, das für den neunzehnten Sonntag nach Trinitatis (27. Oktober) 1726 bestimmt war. Das tiefempfundene Werk für Baßstimme, Oboe, Oboe da caccia und Streicher hat nicht nur kirchliche Gemeinden, sondern auch unzählige Konzertbesucher begeistert. Die Kantate hat keine instrumentale Einleitung und beginnt mit einer großangelegten Arie. Im zweiten Teil stimmt die Solostimme Triolen an, während die Instrumente ihre frühere Bewegung in Achtelnoten beibehalten. Die sich so ergebende Mischung verschiedener Rhythmen drückt wunderbar die innige Todessehnsucht aus bei den Worten «Da leg' ich den Kummer auf einmal ins Grab, da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab».

Beisp. 14. Kantate 56

Violinen



Bass

Da leg' ich den Kummer auf einmal in's Grab da wischt mir die Tränen mein



Heiland selbst ab.

In dem folgenden ergreifenden Arioso schildert Bach, von den Worten ausgehend «Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich», die Bewegung der Wellen durch ein dem Violoncello anvertrautes wiegendes Motiv. Diese Begleitung hört plötzlich auf, sobald der müde Wanderer den Himmel erreicht und das Schiff verläßt. Vom gleichen starken Gefühlsgehalt erfüllt ist das zweite Rezitativ gegen Ende des Werkes, in dem die Seele ihre Bereitschaft ausdrückt, Seligkeit von Jesu Händen zu empfangen. Hier verwendet der Meister lang ausgehaltene Streichernoten, um die Erscheinung Christi zu versinnbildlichen. In die zweite Hälfte des Rezitativs fügt Bach ein Zitat aus der ersten Arie ein, wodurch die erste und die letzte Solonummer des Werkes in poetischer Weise

verknüpft werden. Selbst in diesem intimen Werk ist der Komponist nicht bereit, auf einen Schlußchoral zu verzichten, und so endet die ›Kreuzstabkantate‹ mit einem vierstimmigen Kirchenlied, das wohl von der Gemeinde gesungen wurde.

Über den vierten Jahrgang und insbesondere über den fünften ist nur wenig bekannt, da die meisten dieser Werke verloren zu sein scheinen. Bach verwendet nun mehr und mehr Texte des geschickten Gelegenheitspoeten Picander. Dürr nimmt an, daß die Kantaten BWV 120, 120a, 145, 149, 156, 159, 171, 174, 188 und 197a, die meist Picandersche Texte verwenden, dem vierten Jahrgang zuzuweisen sind, der in der zweiten Hälfte des Jahres 1728 und im Jahr 1729 entstand.

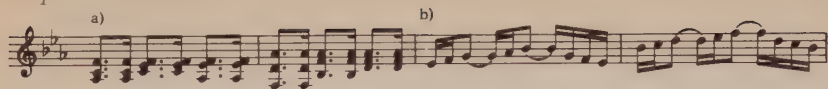
Als ein Beispiel für den Charakter dieses zahlenmäßig geringfügigen, doch künstlerisch überaus hochstehenden Jahrganges sei die Michaeliskantate BWV 149 ›Man singet mit Freuden vom Sieg‹ erwähnt. Ähnlich der Kantate ›Es erhub sich ein Streit‹ verleiht sie, ausgehend vom Sieg des Erzengels über Satan, der Hoffnung der Menschheit auf ewige Seligkeit Ausdruck. Wie auch andere Werke dieser Gruppe ist BWV 149 zum Teil durch Parodie einer älteren Komposition entstanden. Die erste Nummer ist aus dem Schlußchor der ›Jagdkantate‹ BWV 208 hervorgegangen, einem Werk, das auch schon früher für die Pfingstkantate BWV 68 von Bach herangezogen worden war (s. S. 179). In der Michaeliskantate sind die zwei Hörner des Originals durch drei Trompeten und Pauken ersetzt, was auch eine Transposition von F-Dur zu der Trompetentonart D-Dur erforderte. Die feurigen Worte zu Ehren des Fürsten Christian haben den in gleicher Stimmung gehaltenen Versen des Psalmisten (Psalm 118/15–16) Platz gemacht; der Chorsatz ist dem neuen Text angepaßt und eindringlicher gestaltet. So entstand eine von Glück erfüllte Tanzweise, wie sie Bach beseligter und strahlender kaum je geschaffen hat. Für die dem Eingangschor folgenden, von Rezitativen getrennten drei Solonummern lieferte Picander den Text. Die erste Arie ist, des Kontrastes zu der vorangehenden Nummer wegen, dunkel gehalten. Sie wird von einer Baß-Stimme, begleitet von Kontrabaß und Orgel, bestritten. Von unwiderstehlicher Süße ist dagegen die zweite Arie für Sopran und Streicher. Kindliches Gottvertrauen äußert sich in den Worten:

*Gottes Engel weichen nie.
Sie sind bei mir aller Enden.
Wenn ich schlafe, wachen sie,
wenn ich gehe, wenn ich stehe,
tragen sie mich auf den Händen.*

In Bachs schlichter und doch auch ekstatischer Vertonung findet der stimmungsvolle Text wunderbaren Ausdruck. Von einer klaren Knabenstimme gesungen, muß dieses Stück auf die Gläubigen in St. Thomas den tiefsten Eindruck gemacht haben. Die dritte Solonummer ist als Duett zwischen Alt und Tenor gehalten, denen sich als obligates Instrument, ungewöhnlicherweise, ein Fagott zugesellt. Die freudige Ungeduld der Seele, die sich wünscht, ihrem Schöpfer gegenüberzutreten, wird durch die sich nachahmenden und ablösenden Singstimmen und das drängende Blasinstrument auf das eindringlichste gezeichnet. Obwohl ernster und männlicher im Charakter, ist dieses Stück dem lieblichen Duett zwischen Sopran und Alt «Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten» in Kantate BWV 78 geistig verwandt. Für den Schlußchoral verwendet Bach die dritte Strophe des Kirchenliedes «Herzlich lieb hab ich dich», das er auch in der Michaeliskantate «Es erhub sich ein Streit» und am Schluß der Johannespassion herangezogen hatte. Motettenartig verstärken hier Streicher und Oboen die Singstimmen im Einklang. Nur in den letzten eineinhalb Takten setzen bei dem Wort «ewiglich» Trompeten und Pauken majestätisch ein.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens scheint Bach nur wenige Kirchenkantaten geschaffen zu haben. Instrumentalwerke und weltliche Kantaten standen im Brennpunkt seines Interesses, seit er 1729 das von Telemann begründete Collegium Musicum übernommen hatte. Andererseits arbeitete er weltliche Kantaten in Oratorien um, was die Entstehung des Weihnachts- und des Himmelfahrtsoratoriums in den Jahren 1734 und 1735 zur Folge hatte. Auch führte er seine früheren geistlichen Werke unverändert oder in Umarbeitungen wieder auf. Die Kantaten, die wir mit Sicherheit dieser Zeit zuschreiben können, sind von höchstem künstlerischen Wert, zeigen aber keine stilistische Einheitlichkeit. Fast alle weisen Züge auf, die bereits in den vorhergehenden Jahrgängen zu beobachten waren.

BWV 140, «Wachet auf, ruft uns die Stimme», entstand 1731. Ihr wahrscheinlich von Picander verfaßter Text beruht auf dem schönen Gedicht Philipp Nicolais, das sich mit der Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen befaßt und sich später einer Schilderung des himmlischen Zion zuwendet. Im ersten Satz wird der Choral in langen Noten vom Sopran angestimmt, wozu die tieferen Stimmen ein farbiges kontrapunktisches Gewebe beisteuern, das eher von den Worten als von der Melodie des Kirchenliedes seinen Ausgang nimmt. Das Orchester fügt eine völlig unabhängige Begleitung hinzu, die das feierliche Herannahen des himmlischen Bräutigams (Beisp. 15a) und die freudige Ungeduld der Jungfrauen (Beisp. 15b)

Beisp. 15. *Kantate 140*

schildert. Aus diesen verschiedenen Elementen erwächst ein Klanggebilde von erlesener sinnlicher Schönheit. In einer zweiten Choralbearbeitung (Nr. 4) schließt sich der von den Tenören angestimmten Melodie des Kirchenliedes eine hiervon abweichende Violinweise voll zärtlicher Süße an, wie man sie nur selten in Bachs Kantaten findet. Sie schildert den Zug der anmutigen Jungfrauen zum Empfang des himmlischen Bräutigams (vgl. S. 252 f.). In den dieser Nummer vorangehenden und ihr folgenden beiden Duetten ist der Choral nicht zu hören, und die Versprechungen, die Christus und die Seele austauschen, klingen nicht viel anders als die Beteuerungen irdischer Liebender. Das erste erzielt eine zu Herzen gehende Eindringlichkeit mit Hilfe des Violino piccolo.⁶¹ Das zweite Duett, in dem das gleiche melodische Material in beiden Stimmen verwendet wird, weist in die Zukunft, auf die Duette zwischen Gatten und Gattin in Haydns ›Schöpfung‹ oder Beethovens ›Fidelio‹.

In das Jahr 1731 fällt auch die Ratswechsellkantate BWV 29 ›Wir danken dir, Gott‹. Im Hinblick auf den festlichen Anlaß verwendete Bach Trompeten und Pauken in seinem Orchester. Die einleitende Sinfonia ist eine Bearbeitung des Preludio aus Bachs Violinpartita Nr. 3 in E-Dur (BWV 1006), wobei ein Orgelsolo die ursprünglich der Violine zugedachte brillante Partie übernimmt.⁶²

Die folgenden sieben Sätze sind symmetrisch angeordnet. Zwei Chornummern mit vollem Orchester umgeben drei Arien, die durch zwei Rezitative verbunden sind, wobei die erste und dritte Arie einander entsprechen. Der Eingangsschor, ein fugenartiges Stück, das Dankgefühle an den Schöpfer zum Ausdruck bringt, wurde später für das ›Gratias agimus‹ und ›Dona nobis‹ in der h-Moll-Messe verwendet. Die jubelnde erste Arie, sowie die dritte, haben den Text »Halleluja, Stärk' und Macht«. Auch in ihrer musikalischen Substanz sind sie fast gleich, wenn auch die dritte Arie wesentlich kürzer ist. Bach hat sie um eine Quart nach oben transponiert und den Tenorpart der ersten Arie durch

⁶¹ Eine kleinere Abart der Violine, die um eine Terz oder Quart höher gestimmt ist.

⁶² Doch transponierte Bach nun das Stück einen Ton abwärts, da die Tonart D-Dur besser für das begleitende Orchester geeignet war und außerdem das hohe e''', mit dem das Violinpräludium beginnt, auf der Orgel nicht vorhanden war. Während das Originalwerk, eine Art perpetuum mobile in steter Sechzehntel-Bewegung, völlig der Natur des Instruments angepaßt war, wirkt die Bearbeitung für Orgel weniger glücklich, da die schnellen Passagen auf diesem Instrument nicht so gut herauskommen und auch verdeckt werden, sobald die begleitenden Trompeten ihre Stimmen erheben.

einen Alt ersetzt. Auch weicht das Violinsolo der Tenorarie einem Orgelsolo in der Altarie; damit wird eine Annäherung an die in der einleitenden Sinfonia geübte Methode erreicht. Die dazwischen liegende Sopranarie, das Zentrum des ganzen Werks, ist in der Form eines wiegenden Siciliano gehalten und beschreibt Gottes liebende Gnade in einem von idyllischem Frieden erfüllten Stück. Hier wollte Bach wohl das Gefühl der Geborgenheit ausdrücken, das die Bevölkerung unter dem neu gewählten Rat genießen würde. Eine ausdrucksvolle Episode findet sich am Ende des folgenden Seccorezitativs, wenn die Worte des Alt durch ein vom Chor angestimmtes kraftvolles «Amen» unterbrochen werden. Die abschließende, einfach harmonisierte Hymne, in der Trompeten am Ende der Choralzeilen einsetzen, ist auf der Melodie des Chorals «Nun lob, mein Seel, den Herren» aufgebaut. So drückt die ganze Kantate Dankgefühle an Gott aus, und dies wird noch verstärkt durch den sanften Frieden, der aus dem Herzstück des Werkes strahlt.

Ähnliches kommt, wenn auch auf ganz andere Weise, zum Ausdruck in BWV 51, «Jauchzet Gott in allen Landen», für Solosopran und Orchester, um 1730 komponiert. Ein Sopran von ganz ungewöhnlichem Können muß Bach zur Verfügung gestanden haben, da die Vokalpartie absolute Virtuositätskunst erfordert. Auch schrieb er einen fast ebenso schwierigen Part für die Trompete und schuf auf diese Weise ein ganz einzigartiges Doppelkonzert. Der Komponist mag selbst den Text beigezeichnet haben, der Verse aus Psalmen geschickt paraphrasiert. In der ersten Arie in glanzvollem D-Dur wirken die beiden Solisten zusammen mit dem begleitenden Streichorchester. Die Trompete setzt mit freudigem Eifer ein; ihr schließt sich bald der Sopran an, der in jubelnden Tönen die ganze Schöpfung zum Preise des Herrn aufruft. Sehr verschieden von diesem leuchtenden Barockstück ist die zweite Arie in a-Moll, in der der Sopran nur vom Generalbaß begleitet wird. Sie ist intimer und inniger im Charakter, da sich der Text mit dem liebenden Vater, nicht mit dem Herrn der Glorie befaßt. Diesem ruhigeren Stück mag die Predigt gefolgt sein. Als Schlußnummer bringt Bach eine Choralbearbeitung in C-Dur; hier baut er in das polyphone Tricinium von zwei Violinen und Baß den vom Sopran als vierter Stimme vorgetragenen, leicht ornamentierten Choral als Cantus firmus ein. Dieses Stück zeigt deutlich, daß für Bach kein Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik bestand; die Choralbearbeitung in dieser Solokantate ähnelt ausgesprochen Stücken, die er für die Orgel komponierte. Die letzte Nummer erreicht ihren Höhepunkt in dem mächtigen Alleluja, in dem die Trompete und das volle Streichorchester sich dem Sopran zugesellen. Die atemlose Dringlichkeit in diesem etwas theatralischen Stück mit seinen aufleuchtenden Dreiklängen und stürmenden Koloraturen (Beisp. 16)

Handwritten musical score for a vocal work, likely a cantata. The score is written on multiple staves, showing complex musical notation including notes, rests, and dynamic markings. The text is in German, with lyrics written below the staves. The score is divided into two main sections, labeled "Part: A" and "Part: B". The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals. The lyrics are written in a cursive script, and the overall layout is typical of a composer's working manuscript.

Part: A

Part: B

Segue Choro

4. Kantate BWV 9, Nr. 6 und 7. Eine typische Arbeitspartitur des Komponisten

Beisp. 16. Kantate 51



zeigt, daß Bach bestrebt war, jedes ihm zur Verfügung stehende Mittel zu verwenden, um den Allmächtigen zu preisen.

1726 oder 1728⁶³ schrieb Bach die recht umfangreiche Hochzeitskantate BWV 34a «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe», die nicht vollständig erhalten ist.⁶⁴ Viel später, möglicherweise zu Anfang der vierziger Jahre, wandelte er das Werk in eine geistliche Kantate für Pfingsten um, wobei er die ursprüngliche Partitur etwas verkürzte und die Nummern umstellte. Es war nicht notwendig, den Text stark zu ändern, da Pfingsten ein Fest der Liebe ist; die in dem früheren Werk geschilderte warme Zuneigung der Gatten zueinander konnte leicht als die feurige Liebe der Menschheit zu ihrem Schöpfer umgedeutet werden. So beginnt die neue Kantate BWV 34 mit einem Chor, der dem der Vorlage stark ähnelt. Es ist ein kraftvolles Stück in ausgedehnter Da-capo-Form. Trompeten, Pauken, Oboen verstärken den festlichen Charakter; daneben aber ist das Stück von ungewöhnlicher Innigkeit. Die folgende Altarie «Wohl euch, ihr auserwählten Seelen» für zwei Flöten und gedämpfte Streicher hat einen merkwürdig pastoralen Charakter, wohl im Hinblick auf den Text der Hochzeitskantate «Wohl euch, ihr auserwählten Schafe». Trotz dieser kleinen Inkongruenz wirkt die Arie mit ihrem sanften Zauber, der von der Instrumentation und der Wärme der melodischen Sprache ausgeht, als eine der erlesensten Schöpfungen Bachs. Der Schlußchor «Friede über Israel», der die festliche Instrumentation des Anfangs wieder aufnimmt, erscheint kurz im Vergleich zu dem großartig angelegten Eingangsstück. (In der Vorlage war diese Nummer von geringerer Bedeutung, da sie nur das Ende des ersten Teiles darstellte.) Doch sprechen Kraft, Freude und

⁶³ F. Hudson (NBA I/33, KB S. 46) hält es für wahrscheinlich, daß das Werk am 8. November 1728 zum ersten Mal erklang; Dürr, «Chronologie», weist es dem Jahre 1726 zu.

⁶⁴ Außer dieser für einen Hochzeitsgottesdienst komponierten Kantate waren auch BWV 195, 196, 197 sowie die unvollständig erhaltene 120a für solche Zwecke bestimmt. Bach mag auch andere textlich verwandte Kantaten wie BWV 97, 100, 9, 93, 99, 111 oder die Hochzeitschoräle BWV 250–52 bei Trauungen verwendet haben. Vgl. Hudson S. 7.

Innigkeit aus diesen Äußerungen eines dankbaren Herzens und bilden so den passenden Abschluß für eine der liebenswertesten Kantaten des Meisters.

BWV 50 «Nun ist das Heil» zählt zu den Kantaten, deren Entstehungszeit unbekannt ist. Es ist ein aus einem einzigen Doppelchor bestehendes Fragment, bei dem die übrigen Sätze fehlen. Das Werk war offensichtlich für den Michaelistag bestimmt. Eine Schilderung des gewaltigen Kampfes zwischen den Mächten der Finsternis und des Lichtes, wie wir sie in der Offenbarung des Johannes (12, 7 ff.) finden, mag vorangegangen sein. Sieg über die «alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas» war schließlich errungen, und eine große Stimme sprach im Himmel «Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes seines Christus worden». Der Siegespöan allein bildet den Text des Bachschen Fragmentes. Der Komponist hat für den Ausdruck des himmlischen Jubels eine gewaltige Klangfülle aufgeboten. Zwei vierstimmige gemischte Chöre, drei Oboen, drei Trompeten, Pauken und Streicher sind herangezogen. Die Anlage der Komposition ist kompakt und übersichtlich. Der von Bach auch sonst gerne verwendete Typus der «Permutationsfuge» liegt hier vor,⁶⁵ wobei das Thema und seine Kontrapunkte mehr oder minder unverändert bleiben und durch Umgruppierung und Stimmentausch verarbeitet werden. «Nun ist das Heil» besteht aus zwei einander entsprechenden und gleich langen Teilen. Der erste moduliert von D-Dur nach fis-Moll, der zweite hält im wesentlichen an der Haupttonart fest. Kurze imitatorische Abschnitte, in denen sich die Vokalchöre ablösen, folgen den Fugenblöcken und gestalten die Setzweise abwechslungsreicher. Die Instrumente dienen zur Begleitung und Füllung, nehmen aber auch an der thematischen Arbeit entscheidenden Anteil. Mit diesem mächtigen Torso hat uns Bach eines der großartigsten Stücke der ganzen Chorliteratur geschenkt. Die Ausführenden müssen jedoch darauf achten, daß das vom Komponisten erstrebte Verhältnis zwischen Vokalistinnen und Instrumentalisten nicht durch überstarke Besetzung der Chöre und allzu gedrängte Aufstellung aller Mitwirkenden gestört wird.

Die *Motette* der Renaissancezeit war seit etwa 1450 eine vorwiegend für Sänger geschriebene lateinische Komposition sakralen Inhaltes. Instrumente wurden vielfach zur Verstärkung oder auch als Ersatz einzelner Vokalstimmen herangezogen; selbständige Instrumentalstimmen aber waren ungebräuchlich. Im evangelischen Deutschland gewann seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die deutschsprachige Motette mehr und mehr an Bedeutung. Sie verdrängte die la-

⁶⁵ Vgl. W. Neumann, «Chorfuge», S. 37 ff. und C. Dahlhaus, «Zur Geschichte der Permutationsfuge», BJ 1959, S. 95 ff.

teinische Motette nicht vollständig, doch fehlte es den Kantoren der Barockzeit an einem Anreiz, Kompositionen in der antiquierten Form zu schreiben; meist brachten sie Werke älterer Meister zur Aufführung. Andererseits wurden neue, deutsche Motetten bei besonderen Anlässen wie Hochzeiten und Begräbnissen gerne gesungen. Es erschien angemessen, das Andenken an einen Verstorbenen durch Aufführung einer Komposition altherwürdigen Charakters zu feiern. Man bevorzugte achtstimmige Motetten für zwei vierstimmige Chöre oder ein Solistenquartett mit vierstimmigem Chor. Instrumente traten auch in den barocken deutschen Motetten den Sängern stützend zur Seite, ohne daß ihnen eine selbständige Rolle zufiel.

Bach komponierte keine lateinischen Motetten,⁶⁶ doch schrieb er sechs deutsche Motetten für besondere Gelegenheiten.⁶⁷ Eine von ihnen, 'Lobet den Herrn, alle Heiden' (BWV 230), wurde möglicherweise vor der Ankunft in Leipzig vollendet. Die restlichen fünf Werke – vier für Begräbnisse, eines für eine Geburtstagsfeier bestimmt – entstanden im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit als Thomaskantor. Es sind: 'Jesu, meine Freude' (BWV 227, entstanden 1723); 'Fürchte dich nicht' (BWV 228, wahrscheinlich 1726 komponiert); 'Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf' (BWV 226, für das Begräbnis des Rektors Ernesti 1729 geschrieben); 'Komm, Jesu, komm' (BWV 229, Entstehungszeit ungewiß) und 'Singet dem Herrn' (BWV 225, wahrscheinlich am 12. Mai 1727 zur Geburtstagsfeier Augusts des Starken aufgeführt).⁶⁸

In diesen Motetten verwendete Bach ähnliche Texte wie in den frühen Kantaten. Choräle und Bibelzitate sind – dem Gebrauch der Zeit folgend – seine Quellen, und seine Vertrautheit mit der Materie, die sogar in jener Epoche gründlicher Bibelkenntnis ungewöhnlich war, half ihm ergreifende und poetische Texte zusammenzustellen.

Der traditionsgebundene Charakter der Motette läßt es als begreiflich er-

⁶⁶ Eine lateinische Ode BWV Anh. 20, die er komponierte, ist verloren.

⁶⁷ Unter der ausgedehnten Literatur über Bachs Motetten seien die folgenden Werke hervorgehoben: B. F. Richter, 'Über die Motetten Sebastian Bachs', BJ 1912, S. 1–32; W. Luetge, 'Bachs Motette *Jesu meine Freude*', MuK 1932, S. 97–113; R. Gerber, 'Über Formstrukturen in Bachs Motetten', Mf 1950, S. 177–189, K. Ameln, 'Zur Entstehungsgeschichte der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*', BJ 1961, S. 25 bis 34; U. Siegele, 'Bemerkungen zu Bachs Motetten', BJ 1962, S. 33–57; K. Ameln, KB zu NBA, Serie III/1, Kassel 1967; M. Geck, 'Zur Echtheit der Bach-Motette *Lobet den Herrn, alle Heiden*', BJ 1967, S. 57 ff.

⁶⁸ NBA III/1 veröffentlicht auch die Trauermusik 'O Jesu Christ, mein Lebenslicht' (BWV 118) innerhalb des Motettenbandes. Da dieses Werk jedoch selbständige orchestrale Vor-, Zwischen- und Nachspiele hat, ist seine Zuweisung zu den Motetten anfechtbar.

scheinen, daß Bach in diesen Werken zum Teil auf das Schaffen früherer Familienmitglieder zurückgriff. Sein Eisenacher Großonkel, Johann Christoph Bach, schrieb ebenfalls eine Motette *«Fürchte dich nicht»*, in der Bibel- und Choraltext verbunden sind, und dessen Bruder, Johann Michael, komponierte eine Motette *«Jesu meine Freude»*, die gleich Sebastians Werk in e-Moll steht. Doch waren die Hauptquellen für Sebastians Motetten nicht so sehr die älteren deutschen Werke dieser Gattung als seine eigenen Kantaten. Die Ähnlichkeit besteht in der melodischen und harmonischen Behandlung der Stimmen, dem reichen polyphonen Gewebe und vor allem in der grundlegenden Bedeutung, die der Chormelodie beigemessen ist. Tatsächlich schrieb Bach in seinen Weimarer und frühen Leipziger Kantaten häufig motettenartige Chöre ohne unabhängigen Instrumentalpart.⁶⁹ Dagegen fehlen in den Motetten die in den Kantaten so bedeutsamen Arien und Duette. Obwohl in den Originalpartituren keine Instrumentalstimmen angegeben sind, wurden die Werke nicht rein vokal wiedergegeben.⁷⁰ Für die Motette *«Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf»* hat sich eine bezifferte Orgelstimme erhalten, sowie der originale Stimmensatz, bestehend aus Streich- und Blasinstrumenten, die die Vokalstimmen verdoppeln sollten. Ebenso besitzen wir für *«Lobet den Herrn»* eine originale Continuostimme. Unbegleitete Vokalmusik erklang damals kaum in Deutschland, und es erscheint sicher, daß Orgel oder Kielflügel, sowie ein Streicherbaß zur Stützung der Baß-Stimme in der tiefen Oktave, und gelegentlich auch andere Instrumente zur Verdopplung der höheren Stimmen bei Aufführung der Bachschen Motetten herangezogen wurden.

Der Text der vierstimmigen Motette *«Lobet den Herrn»* ist dem kurzen 117. Psalm entnommen. Dies ist die einzige Motette ohne einen Choral, und hier verzichtet Bach auch auf eine Unterteilung des Psalmentextes, der als eine großartige Fuge mit ausgedehnter Coda auf das Wort *Alleluja* angelegt ist. Das wie ein Torso wirkende Stück mag als Satz in einer Kantate, die nicht zur Ausführung gelangte, geplant gewesen sein.⁷¹

Vier Motetten (BWV 225, 226, 228, 229) sind für achtstimmigen Doppelchor gesetzt. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern verwendet Bach nicht eine höhere und eine tiefere Chorgruppe, sondern schreibt zwei Chöre gleicher Besetzung vor. Möglicherweise wurde jede Stimme von einem einzigen Sänger ausgeführt.

⁶⁹ Vgl. BWV 82/7; 64/1; 38/1; 2/1; 28/2; 108/4; 243/11; 144/1; 4/5; 21/9; 68/5; 121/1; 179/1; 232/19 etc.

⁷⁰ Vgl. R. Bullivant, *«Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten»*, BJ 1966, S. 59–68.

⁷¹ Vgl. K. Ameln, KB S. 15 ff. Andererseits hat M. Geck (a.a.O. S. 64ff.) – ohne zwingende Gründe vorzubringen – Zweifel gegen die Echtheit dieser Motette angemeldet. Er schlägt vor, sie J. Ludwig Bach zuzuweisen.

In ›Fürchte dich nicht‹ vertont Bach zwei Verse aus Jesaias (41/10 und 43/1). Der rasche Wechsel der beiden Chöre endet bei den Worten ›denn ich habe dich erlöst‹, und es folgt eine von den drei tieferen Stimmen der beiden Chöre bestrittene Fuge, in der der Komponist den Opfertod des Heilands durch ein chromatisch absteigendes Thema versinnbildlicht,

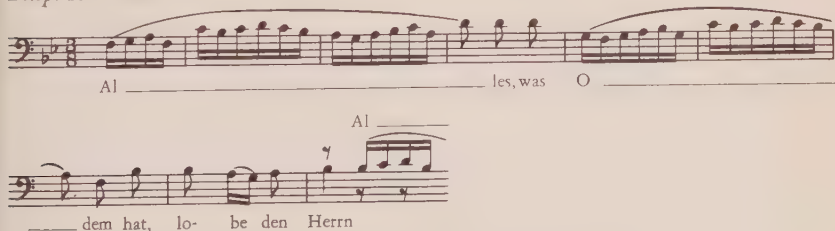
Beisp. 17. Motette BWV 228



während die Soprane den Choral ›Warum sollt ich mich denn grämen‹ anstimmen. Das Ergebnis ist ein von stärkstem Gefühlsausdruck erfülltes, durch die Hinneigung zu modaler Harmonisierung leicht altertümlich anmutendes Werk. Die Motette hat eine bemerkenswerte symmetrische Anordnung.⁷² Die Fuge beginnt bei Takt 77, wodurch die 154 Takte der ganzen Motette in zwei gleiche Hälften geteilt sind. Außerdem sind bei Takt 28 und 73 gewisse Einschnitte zu beobachten, und so ergeben sich drei Teile von $28 + 45 + 81$ Takten, was der mathematischen Proportion von 3:5:9 entspricht.

Von ganz anderem Charakter ist die achtstimmige Motette ›Singet dem Herrn‹. Der ausgedehnte erste Satz verwendet die drei ersten Verse des 149. Psalms und hat die Form eines vokalen Präludiums mit anschließender Fuge. Dem Text des mittleren Satzes liegt die dritte Strophe des auf dem 103. Psalm beruhenden Chorals ›Nun lob mein Seel‹ zugrunde. Die einzelnen Choralzeilen werden unterbrochen von Zwischenspielen, in denen Teile des ersten Satzes zitiert werden. Der dritte Satz verwendet wieder einen Psalmtext (2. Vers des 150. Psalms), und zum Abschluß folgt eine jubelnde vierstimmige Fuge auf den sechsten Vers dieses Psalms. Dieses auf einem ungewöhnlich langen Thema in lebhaftem Dreiachtel-Takt

Beisp. 18. Motette BWV 225



⁷² Vgl. P. Benary, ›Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach‹, in BJ 1958, S. 91, und U. Siegele, a.a.O. S. 33 ff.

aufgebaute Stück zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu dem wahrscheinlich einige Jahre früher entstandenen «Pleni sunt coeli» der h-Moll-Messe. Man kann nicht genug bewundern, wie Bach äußerste Klarheit in einem polyphonen Werk erzielt, während er reiche Tonmassen in Bewegung setzt. Die Fuge zerfällt deutlich in $32 + 4 + 40 + 4 + 32$ Takte, sie hat daher den symmetrischen Aufbau a-b-c-b-a.

«Jesu, meine Freude», Bachs einzige fünfstimmige Motette, besteht aus elf Sätzen. Sechs dem Kirchenliede Johann Francks entnommene Strophen wechseln ab mit fünf Versen aus dem achten Kapitel des Römerbriefes. Interpretation und Exegese werden nach jeder Strophe durch das entsprechende Bibelzitat geboten. Die erste und sechste Strophe (Nr. 1 und 11) werden in fast identischer, vierstimmiger Harmonisierung angestimmt, während die dazwischenliegenden Strophen abwechselnd als Auszierung oder freie Bearbeitung des Chorals komponiert sind. Um größere formale Symmetrie zu erzielen, vertont Bach den ersten und fünften Einschub (Nr. 2 und 10) in fast gleicher Weise, während der 2. und 4. Einschub (Nr. 4 und 8) die einzigen dreistimmigen Sätze in der Motette sind. Das Herzstück des Werkes ist die mächtige Fuge Nr. 6, der 209 Takte vorangehen, während sich ihr 208 anschließen. Es kann daher in diesem Werk die folgende Struktur beobachtet werden:

1 4stimmige Choral- harmonis.	2 5stimmige Bibel- Motette	3 5stimmige Choral- ornament.	4 3stimmige Bibel- Motette	5 5stimmiger Choral; freie Bearb.
		6 5stimmige Fuge		
7 4stimmige Choral- ornament.	8 3stimmige Bibel- Motette	9 4stimmiger Choral; freie Bearb.	10 5stimmige Bibel- Motette	11 4stimmige Choral- harmonis.

Dieses Werk kann, ebenso wie Bachs übrige Motetten, nur von vorzüglichen Sängern bewältigt werden, die einen großen Stimmumfang besitzen und imstande sind, die zahlreichen Schattierungen im Ausdruck wiederzugeben. Schwierigkeiten solcher Art haben jedoch die Ausführenden keineswegs entmutigt, und die Motetten wurden hoch geschätzt selbst in Zeiten, in denen der Rest des Bachschen Vokalwerkes so gut wie unbeachtet blieb. Rochlitz berichtet, daß Mozart «Singet dem Herrn» 1789 in Leipzig hörte, «und nun schien seine

ganze Seele in seinen Ohren zu sein».⁷³ Zelter wieder schrieb an Goethe:⁷⁴ «Könnte ich Dir an einem glücklichen Tag (denn das gehört auch dazu) eine von Seb. Bachs Motetten zu hören geben, im Mittelpunkt der Welt solltest Du Dich fühlen, denn Einer wie Du gehört dazu. Ich höre die Stücke zum wievielhundertsten Mal und bin lange noch nicht damit fertig, und werde es nie werden.»

Bereits 1803 wurden fünf dieser Werke im Druck vorgelegt.⁷⁵ Dies war nicht nur auf den außerordentlichen künstlerischen Wert der Motetten zurückzuführen. Die tiefe, unerschütterliche Glaubenskraft, die von ihnen ausstrahlt, bot späteren Generationen einen geistigen Halt, dessen man in Zeiten religiösen Niedergangs dringend bedurfte.

Die italienische *weltliche Kantate* fand nur langsam Eingang in Deutschland. Selbst wenn sie Verwendung fand, erschien es den Komponisten angezeigt, ihren Inhalt durch Einfügung geistlicher Züge zu vertiefen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden weltliche und religiöse Werke in der gleichen Sammlung⁷⁶ vorgelegt, und Johann Christoph Bach, Sebastians hochbegabter Großonkel, schrieb eine Hochzeitskantate «Meine Freundin du bist schön» auf Worte des Hohen Liedes, der er einen Kommentar voll urwüchsigen Humors beifügte. Die weltliche Kantate entlehnte auch Züge der zu jener Zeit beliebten Gattungen dramatischer Musik. Zuweilen war die Trennungslinie zwischen Oper und Kantate nicht mehr deutlich erkennbar, und anscheinend konnten gewisse Kantaten des 18. Jahrhunderts auch auf der Bühne aufgeführt werden.

In Bachs Vokalschaffen spielt die weltliche Kantate⁷⁷ eine wichtige Rolle. Der Meister schrieb Werke dieser Art für besondere Anlässe wie Hochzeiten, Geburts- oder Namenstage im Herrscherhaus, oder Ereignisse an der Leipziger Universität, und manche dieser Stücke wurden zum erstenmal von seinem Col-

⁷³ «Für Freunde der Tonkunst», Leipzig 1830, II, S. 212 f.

⁷⁴ Brief vom 7. September 1827. Vgl. «Goethes und Zelters Briefwechsel», Ed. Reclam, Bd. II, S. 517.

⁷⁵ Nur die Motette «Lobet den Herrn» wurde ausgelassen. An ihrer Stelle druckte man Johann Christoph Bachs «Ich lasse dich nicht», das damals als ein Werk Sebastians angesehen wurde. Bis 1949 erschien diese doppelchörige Motette im Druck unter dem falschen Autorennamen.

⁷⁶ z. B. in Johann Rists «Galathea, Sabbatische Seelenlust» von 1644.

⁷⁷ Wichtige Beiträge zur Erforschung von Bachs weltlichen Kantaten lieferten Fr. Smend («Bach in Köthen», Berlin 1951) und W. Neumann («Das Bachische Collegium Musicum», BJ 1960, S. 5–27; «Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens», BJ 1965, S. 63–86). Von Bedeutung sind auch die von W. Neumann abgefaßten KB zu NBA 36 (Kassel 1962), 37 (Kassel 1961), 38 (Kassel 1960).

legium Musicum gespielt. In diesen Werken finden Bachs dramatische Kraft, sein robuster Humor und seine Liebe zur Natur beredten Ausdruck.

Wir wissen nicht genau, wie viele weltliche Kantaten Bach schrieb, doch mögen es etwa fünfzig Werke oder noch mehr gewesen sein. Grundsätzlich zur Sparsamkeit geneigt, sah der Komponist es nicht gern, wenn eine wertvolle Komposition nur einmal zur Aufführung gelangte. So verwendete er sie immer wieder mit geänderten Text für andere weltliche oder geistliche Werke. Man empfand zu Bachs Zeiten keine Hemmungen gegen solche Neuverwertungen weltlichen Gutes. Manche der herrlichsten Werke Bachs entstanden durch gute ›Parodien‹ (vgl. S. 133), bei denen weltlichen Werken ein vertiefter, geistlicher Inhalt gegeben wurde, ohne daß die vorherrschende Stimmung wesentlich modifiziert wurde. Wenn Bach einem älteren Werk einen neuen Text unterlegte, fand er oft Anlaß zu bemerkenswerten Änderungen in bezug auf Instrumentation und melodische Linie; gelegentlich fügte er auch neue Kontrapunkte oder Modulationen ein, um einen besseren Zusammenhang zwischen Wort und Text zu erzielen. Es kann aber nicht geleugnet werden, daß ab und zu eine solche Umarbeitung so schnell hergestellt werden mußte, daß weder der Komponist noch der Librettist die notwendige Sorgfalt aufwenden konnte, wodurch sich eine bedauerliche Diskrepanz zwischen Text und Musik ergab. Fälle dieser Art sind jedoch nur selten anzutreffen.

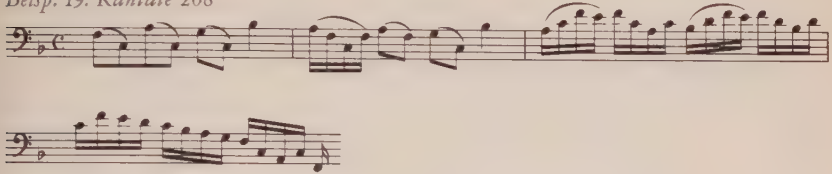
In die Weimarer Zeit gehört die Kantate BWV 208 ›Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd‹, die wahrscheinlich 1713 für den Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels⁷⁸ auf einen Text von Salomo Franck komponiert wurde. In diesem allegorischen Werk sind vier mythologische Persönlichkeiten – die göttliche Jägerin Diana, der eifrige Jäger Endymion und die Hirtengötter Pales und Pan – bestrebt, dem Herzog anläßlich seines Geburtstages die damals üblichen übertriebenen Schmeicheleien zum Ausdruck zu bringen. Bach verwendete größte Sorgfalt auf die Komposition der aus nicht weniger als fünfzehn Nummern bestehenden Kantate. Die reizende Da-capo-Arie der Pales für zwei Blockflöten und Sopran ›Schafe können sicher weiden‹ zählt zu den intimsten und liebenswürdigsten Pastoralen des Meisters und ist durch moderne Bearbeitungen allgemein bekannt geworden. Die anderen Solonummern stehen ihr an Qualität nicht nach. Es ist begreiflich, daß der Komponist das entzückende Werk immer wieder für besondere Anlässe heranzog. In Weimar ließ er die Kantate – wahrscheinlich 1716 – zum Geburtstag des Prinzen Ernst August von Sachsen-Weimar erklingen (wobei er nur in der Partitur den Namen Christian in Ernst August abzuändern brauchte). In Leipzig führte er

⁷⁸ Vgl. A. Dürr in KB zu NBA I/35, Kassel 1964, S. 39 ff.

sie (1740 oder 1742) in leicht veränderter Form (BWV 208a) mit seinem Collegium Musicum zum Namenstag des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen auf. Vielleicht wurde das Werk auch 1729 mit einem teilweise geänderten Text für eine andere Festlichkeit am Weißenfelser Hof benützt.

Außerdem diente das Werk als Grundlage für geistliche Musik. Die Baßarie Nr. 7 und die Sopranarie Nr. 13 wurden in erweiterter und revidierter Fassung in die 1725 aufgeführte Pfingstkantate BWV 68 aufgenommen. Die umgearbeitete Sopranarie verwendete den Ostinatobaß der Vorlage,

Beisp. 19. Kantate 208



wozu eine neue Melodie kam, die das Original an Wärme und Schönheit bei weitem übertrifft. Die anziehende Baßfigur findet sich auch als Melodie in einem Instrumentalstück für Violine, Oboe und Continuo, das in der gleichen Arie als End-«Ritornello» Verwendung findet. Außerdem wurde der Schlußchor der Jagdkantate zu dem Eingangschor der 1728 oder 1729 entstandenen Kantate 149 umgearbeitet (vgl. S. 166) sowie zu dem Schlußchor der Kantate «Herrscher des Himmels, König der Ehren», die 1740 zu Ehren des neu gewählten Rats erklang und heute verloren ist.⁷⁹

In Köthen schrieb Bach eine größere Anzahl weltlicher Kantaten. Smend⁸⁰ zählt über ein Dutzend solcher Werke auf, von denen sich drei ganz erhalten haben. Von den übrigen Werken scheinen die Texte oder Musikfragmente, die bei anderer Gelegenheit Verwendung fanden, das einzige zu sein, was heute noch vorliegt. Doch genügt dieses spärliche Material, um uns das Bild einer gewissen Einheitlichkeit im Aufbau dieser Werke zu geben. Die Kantaten bestanden gewöhnlich aus acht Nummern, die mit einem Rezitativ begannen; auch läßt sich eine Vorliebe für Duette beobachten, in denen eine Solovioline oder ein obligates Holzblasinstrument verwendet wurde.

Unter den drei erhaltenen Werken erscheint die Geburtstagskantate «Durchlauchtster Leopold» (BWV 173a) wieder als Pfingstkantate «Erhöhtes Fleisch und Blut» (BWV 173), und die Glückwunschkantate «Die Zeit, die Tag und

⁷⁹ Vgl. W. Neumann in BJ 1961, S. 52 ff.

⁸⁰ «Bach in Köthen», S. 68 ff.

Jahre macht» (BWV 134a) als Osterkantate «Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß» (BWV 134). Die Hochzeitskantate «Weichet nur, betrübte Schatten» (BWV 202) liegt nur in der ursprünglichen Fassung vor; anscheinend verhinderte ihr leichter, tanzartiger Charakter eine Umwandlung in ein geistliches Werk. In dieser Solokantate für Sopran, Oboe, Streicher und Continuo gibt Bach ein besonders schönes Bild von Jugend und Frühling. Die gebrochenen Dreiklänge am Anfang, welche den allmählich aufsteigenden Winternebel versinnbildlichen,

Beisp. 20. Kantate 202



würden auch in die Partitur von Haydns «Jahreszeiten» passen. In der zweiten Arie (Nr. 3) scheint der emsig sich fortbewegende Continuo die fröhlich stampfenden Pferde des Phoebus, die der Text erwähnt, zu schildern. Die Arie Nr. 7 erinnert an einen Passetied (s. S. 284), und der in Kirchenkantaten traditionelle Schlußchoral wird hier durch eine heitere Gavotte ersetzt, in der alle Instrumente den Sopran in seinem Glückwunsch an die Neuvermählten unterstützen.

Die meisten weltlichen Kantaten, die sich erhalten haben, entstanden in Leipzig. Am 3. August 1725 wurde BWV 205, «Der zufriedengestellte Aeolus», ein «dramma per musica», zum Namenstag des Dr. August Müller, Professor an der Leipziger Universität, aufgeführt. Das teilweise auf Vergil beruhende Textbuch schildert, wie Aeolus, der Gott der Winde, sich anschickt, die Herbststürme zu entfesseln. Zephyr, der milde Westwind, und Pomona, Beschützerin des Obstbaus, flehen ihn vergebens an, noch zu warten. Als aber Pallas Athene, die Göttin der Weisheit, ihm mitteilt, daß sie ein Fest zu Ehren des Dr. Müller vorbereitet, ist Aeolus so beeindruckt, daß er seine Untertanen zurückruft. Die wirkliche Komposition ist ungewöhnlich reich instrumentiert und verwendet Trompeten, Pauken, Hörner, Flöten, Oboen, Oboe d'amore und Streicher. Der Eingangsschor der Winde «Zerreißen, zersprenget, zertrümmert die Gruft» und das folgende Rezitativ des Aeolus liefern eine der großartigsten Schilderungen tobender Elemente, die Bach uns gegeben hat. Ähnlich im Ausdruck ist die zweite Arie des Aeolus, in der die Baßstimme nur von Trompeten, Pauken, Hörnern und Continuo begleitet wird. Einen wundervollen Kontrast erzielt Bach in der

Tenorarie des Zephyr, dessen sanftes Wesen durch die silbernen Töne der Gambe und die zärtlichen der Viola d'amore⁸¹ versinnbildlicht wird.

Neun Jahre später verwendete der Komponist die gleiche Musik zu Ehren eines anderen August; diesmal handelte es sich darum, die Krönung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. zum polnischen König zu feiern (‹Blast Lärmen, ihr Feinde!›, BWV 205a). Der neue Text rührt möglicherweise von Picander her. Statt Aeolus führt nun die Tapferkeit das Wort, statt Zephyr die Gerechtigkeit. Es kann nicht behauptet werden, daß die Umdichtung völlig gelungen ist. Der Text der Arie der Gerechtigkeit etwa mit der seichten Lobpreisung des Herrschers paßt nicht recht zu der überaus zarten Instrumentation, die aus dem Originalwerk übernommen wurde.

BWV 201 ‹Der Streit zwischen Phoebus und Pan› (wahrscheinlich 1729 aufgeführt) ist eine auf Ovids Metamorphosen beruhende burleske Satire Picanders, in der die neuen Strömungen in der Musik verspottet werden. Phoebus, der die Tradition vertritt, unternimmt einen Wettstreit im Singen mit Pan, dem Vertreter moderner Anschauungen. Unter den Richtern entscheidet sich Tmolus für Phoebus, während Midas den törichten Gesang des Pan vorzieht und zur Strafe für sein falsches Urteil mit langen Eselsohren ausgestattet wird. In diesem Werk bot sich für Bach eine Möglichkeit, seiner Geringschätzung für die ästhetischen Grundsätze der jüngeren Generation Ausdruck zu verleihen, Anschauungen, die alsbald in Johann Adolf Scheibe (s. S. 98 f.) einen beredten Vertreter finden sollten. Der törichte Midas, der Pans Lied preist, das er nach einmaligem Hören verstehen und im Gedächtnis behalten könne, und andererseits die Kunst des Phoebus als zu kompliziert rügt, wiederholt lediglich, was Bach nur zu häufig von jüngeren Musikern hören mußte. Die Musik zu dieser Satire ist ganz reizend. Das Preislied des Phoebus (Nr. 5), das von gedämpften Streichern, Oboe d'amore und Querflöte begleitet wird, legt in seiner interessanten Rhythmik und den feinen dynamischen Abstufungen große Kunstfertigkeit an den Tag. Pans Arie (Nr. 8) ist dagegen einfach, etwas derb und in der Form eines Volkstanzes gehalten.⁸² In der folgenden Arie des Tmolus fallen ungewöhnliche dynamische Zeichen auf; der Komponist schreibt hier offenkundig ein crescendo vor

⁸¹ Violaartiges Streichinstrument mit unter dem Griffbrett geführten Metallsaiten, die sympathetisch mitklingen und den Klang charakteristisch beeinflussen.

⁸² Dieses Lied wurde von Bach auch mit anderem Text in seiner Bauernkantate (BWV 212, Satz 20) verwendet.

Beisp. 21. *Kantate 201*

Oboe d'amore



das nach allgemeiner Ansicht in jener Zeit noch keine Verwendung fand. Als Midas seine Ansicht verteidigt, deutet die Musik an, daß es sich hier um das Urteil eines Esels handle und dem Midas daher lange Ohren wachsen sollten. Gleichzeitig ahmen die Violinen, in einer Mendelssohns *«Sommernachtstraum»*-Ouvertüre vorausahnenden Art, das «I-a» eines Esels nach.

Beisp. 22. *Kantate 201*

Viol. I, II

Midas:

8 denn nach mei - - nen bei-den Oh _____ ren singt er unver- (-gleichlich)

Von mehr allgemeinem Interesse ist ein anderes humoristisches Werk, die wahrscheinlich 1734 oder 1735 vom Collegium Musicum aufgeführte *«Kaffee-Kantate»* (BWV 211). Drei Sänger, Flöte, Streicher und Continuo werden hier verwendet. Picanders scherzhafter Text ist in der Form eines komischen Miniaturoratoriums gehalten. Ein an den Evangelisten der Passionen gemahnender Erzähler erklärt die Sachlage am Anfang und wieder gegen Ende. Auch hier stehen sich zwei Generationen gegenüber, doch diesmal siegt die jüngere. Vater Schlendrian ist äußerst besorgt, weil seine Tochter Lieschen sich der neuen Mode des Kaffeetrinkens verschrieben hat. Alle seine Versuche, sie durch Versprechungen oder Drohungen von diesem Laster abzubringen, sind erfolglos, bis er schließlich auf die erlösende Idee verfällt, ihr einen Gatten anzubieten. Diesen Vorschlag nimmt Lieschen mit Begeisterung an, und der Vater eilt davon, einen Freier zu finden. Hier endet Picanders Dichtung. Bach aber hatte im eigenen Familienkreis genügend Erfahrungen gesammelt um zu wissen, daß es nicht leicht ist, die Jugend zu beeinflussen. Er fügte daher ein Rezitativ hinzu, in dem Lieschen einen schlaun Plan mitteilt, ihrer Schwierigkeiten Herr zu werden. Wer immer sie zu heiraten wünscht, muß sich mit einer Klausel im Heiratsvertrag einverstanden erklären, die es ihr gestattet, Kaffee zu trinken, so oft sie dazu Lust hat. Am Schluß vereinen sich die drei Sänger zu einem kurzen *«Chorus»*, der die Leidenschaft für Kaffee als unvermeidlich hinstellt.

Mit Hilfe meisterhafter kleiner Details wird hier eine reizvolle Komödie geschaffen, die sowohl im Konzertsaal wie auf der Bühne allerliebste wirkt. Der

Komponist zeichnet zwei durch und durch menschliche Charaktere: einen brummigen, groben Vater und eine starrköpfige, raffinierte Tochter. Er legt sich besonders ins Zeug bei der Karikatur Vater Schlendrians. Wenn der Erzähler ihn zuerst erwähnt, erscheinen schwere punktierte Rhythmen im Baß, zu denen der Komponist die Vorschrift «con pompa» setzt. In der ersten Arie knurren die Violinen, um Schlendrians ärgerliche Stimmung zu kennzeichnen. Als er später droht, Lieschen keinen modisch-weiten Reifrock zu kaufen, deutet Bach den großen Umfang des Kleidungsstückes durch den weiten melodischen Sprung einer None an.

Beisp. 23. Kantate 211



Lieschens Arie zum Lob des Kaffees (Nr. 4) ist musikalisch etwas konventionell, als wolle der Komponist betonen, daß ihre Begeisterung für das Getränk nur eine Sache der Mode sei. In der zweiten Arie (Nr. 8) ist jedoch ihr Entzücken über die Aussicht auf einen Freier keineswegs geheuchelt, und ihre Freude ist in einem volkstümlich-tanzartigen Stück von größtem Liebreiz ausgedrückt. Während einer etwas unfeinen Andeutung, die sie macht (Takt 81 bis 89, 101 bis 109), verstummen die höheren Instrumente des Begleitorchesters, damit der Hörerschaft ja nur kein Wort entgehen möge. Diese Arie mag in Zimmermanns Kaffeehaus besonders amüsant gewirkt haben; Sängerinnen traten hier nicht auf, und so drückte wohl ein junger Student im Falsett Lieschens glühenden Wunsch nach einem «wackern Liebsten» aus.

Die Glückwunschkantaten, die Bach um diese Zeit für Mitglieder des Herrscherhauses komponierte, sind uns besser durch spätere Bearbeitungen bekannt. Die allegorische Kantate «Hercules auf dem Scheidewege» (BWV 213), die am 5. September 1733 zum Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian von Sachsen aufgeführt wurde, fand im folgenden Jahr im Weihnachtsoratorium Aufnahme, wobei nur die Rezitative und der Schlußchor nicht übernommen wurden. Dieser letzte Chor beruht übrigens auf einer Nummer der 1724 entstandenen Pfingstkantate BWV 184, die ihrerseits die Parodie eines Stückes aus einer heute nicht mehr erhaltenen Köthener Kantate ist.⁸³ In gleicher Weise wurden vier Sätze (Nr. 1, 5, 7, 9) der am 8. Dezember 1733 zum Geburtstag der Kurfürstin komponierten Kantate BWV 214, «Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten» in das Weihnachtsoratorium aufgenommen. Der Kantate BWV 215,

⁸³ Vgl. Smend, «Kirchenkantaten» VI, S. 19.

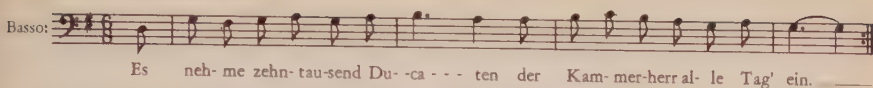
«Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen», die am 5. Oktober 1734 zu Ehren des Jahrestages der Wahl des Kurfürsten zum König von Polen erklang, entnahm Bach für das Weihnachtsoratorium die Arie Nr. 7, während der erste Chor der Kantate später in einer Umarbeitung als Osanna der h-Moll-Messe Verwendung fand. «Auf, schmetternde Töne» (BWV 207a) wurde wahrscheinlich am 3. August 1735 zum Namenstag des Kurfürsten aufgeführt. Dieses Werk ist eine Parodie der Kantate «Vereinigte Zwietracht» (BWV 207), welche am 11. Dezember 1726 zur Feier der Ernennung des Dr. Kortte zum Universitätsprofessor erklang. Ihr Eingangschor und das Ritornell nach der Arie Nr. 5 verwenden Material aus dem ersten Brandenburgischen Konzert. Die Kantate «Schleicht, spielende Wellen» (BWV 206), die am 7. Oktober 1736 zum Geburtstag des Kurfürsten und einige Jahre später zu seinem Namenstag aufgeführt wurde, ist frei von jeder Parodie. Hier vereinigen sich vier Flüsse – Pleiße (Sopran), Donau (Alt), Elbe (Tenor) und Weichsel (Baß) –, um dem Herrscher und dessen Gattin, durch deren Länder sie fließen, zu huldigen. Jeder Fluß ist durch die besondere Instrumentation seiner Arie charakterisiert. Den Höhepunkt der Kantate bildet der erste Chor, welcher ein bezaubernd heiteres Bild eilender und dann wieder sanft fließender Gewässer bringt.⁸⁴

Eine Sonderstellung nimmt Bachs letzte Glückwunschkantate ein, die sogenannte Bauernkantate «Mer hahn en neue Oberkeet» (BWV 212), die der Komponist 1742 zur Huldigung für Karl Heinrich v. Dieskau, den neuen Herrn des Dorfes Kleinzschocher schrieb. Der Text dieser «Cantate burlesque», wie Bach sie bezeichnete, stammt abermals von Picander. Hier wird die obersächsische Mundart verwendet, und Bach gibt jeder Nummer den Charakter eines beliebten Tanzes, wie Bourrée, Mazurka und Polonaise, während die Ouvertüre potpourriartig aus verschiedenen Volkstänzen zusammengesetzt ist. Ebenso sind auch den Arien volksliedartige, nicht von Bach herrührende Weisen einverleibt (Beisp. 24).⁸⁵

⁸⁴ Die Musik zu den folgenden für den sächsischen Hof bestimmten Kantaten ist teilweise oder gänzlich verloren, während der Text sich erhalten hat: «Entfernt euch, ihr heitern Sterne» (BWV Anh. 9) für den Geburtstag des Kurfürsten am 12. Mai 1727 bestimmt; «Ihr Häuser des Himmels» (BWV 193a) für seinen Namenstag am 3. August 1727; «Es lebe der König» (BWV Anh. 11) für den gleichen Anlaß 1732; «Frohes Volk, vergnügtes Sachsen» (BWV Anh. 12) für den Namenstag des neuen Kurfürsten 1733; «Willkommen ihr herrschenden Götter» (BWV Anh. 13) für einen Besuch der Königsfamilie am 28. April 1738 in Leipzig. Der Verlust des zuletzt genannten Werkes ist besonders bedauerlich, da es anscheinend einen ganz besonderen Erfolg errang.

⁸⁵ Diese Melodie war ursprünglich von T. A. Seemann, dem Dirigenten des Reichsgrafen von Sporck, komponiert worden.

Beisp. 24. Kantate 212



Das Orchester weist zumeist die Zusammensetzung einer aus Violine, Viola und Baß bestehenden Bauernkapelle auf. Nur zwei Sänger, ein Sopran und ein Baß, werden verwendet. Der humoristische Text, die beschränkte Zahl der Mitwirkenden und die anspruchslose, leicht eingängige Musik erweisen Bachs Vielseitigkeit. Obwohl sein Hauptinteresse den kraftvollen Formen der Vergangenheit galt, erwies er sich doch gelegentlich bereit, eine so einfache und anziehende Musik zu schreiben, daß selbst jene jugendlichen Kritiker, deren Einstellung der des Thomaskantors völlig entgegengesetzt war, an dem Werk keinen Anstoß nehmen konnten.

Als *Oratorium* wird gewöhnlich eine Vokalkomposition größeren Ausmaßes mit religiösem oder beschaulichem Inhalt bezeichnet, die nicht für die eigentliche Liturgie bestimmt ist. Oratorien haben meist eine fortlaufende Handlung, die oft von einem Erzähler (testo, historicus, Evangelist) vorgetragen wird. Der Name der Gattung geht auf den heiligen Filippo Neri (1515–1595) zurück, der im Betsaal (oratorio) seines römischen Klosters mit Hilfe der von ihm organisierten Bruderschaft der Oratorianer Gottesdienste populären Charakters abhielt. Aus diesen religiösen Übungen, die mitunter die Form geistlicher Dialoge annahmen, entwickelte sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Oratorium. Es erreichte alsbald einen Höhepunkt in Italien mit den lateinischen Oratorien Giacomo Carissimis (1605–1674). In Deutschland stehen Heinrich Schütz's (1585–1672) ›Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung... Jesu Christi‹ (Dresden, 1623) und ›Historia der freudenreichen Geburt... Jesu Christi‹ (Dresden, 1664) dem Oratorium nahe. Diesen großartigen Werken fehlte es an einer direkten Nachfolge, da die Komponisten der folgenden Generationen im allgemeinen die Pflege der Passion und der Kirchenkantate bevorzugten. Auch in Bachs Oratorien wird das kantatenhafte Element betont, während der biblische Bericht mehr in den Hintergrund tritt. Sie werden damit zu Grenzfällen der Gattung.

Drei Kirchenwerke, die Bach für hohe Feiertage in Leipzig schrieb, wurden von ihm als Oratorien bezeichnet. Sie alle beruhen auf früheren weltlichen Kompositionen. Das älteste ist das Osteroratorium (BWV 249), das am 1. April 1725 erklang. Wie Smend⁸⁶ nachwies, ist dies die Parodie der Schäferkantate

⁸⁶ Vgl. AfMf VII, 1941, S. 3 ff.

BWV 249a ‹Entflichtet, verschwindet›, die fünf Wochen zuvor zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23. Februar 1725 zur Wiedergabe gelangt war. Der Text ist von Picander. Im folgenden Jahr arbeitete Picander die Dichtung um, und Bach verwendete seine Musik zum drittenmal, nun als Geburtstagskantate für den Grafen Flemming (25. August 1726) mit dem Titel ‹Die Feier des Genius› (BWV 249b). Die Ähnlichkeit in Versmaß und Inhalt erleichterte den Parodievorgang.

Das wichtigste und ausgedehnteste Werk dieser Gruppe ist das 1734 vollendete Weihnachtsoratorium (BWV 248). Obwohl es eine Folge von sechs Kantaten ist, die an den drei Weihnachtstagen, Neujahr, dem folgenden Sonntag und Epiphania erklangen, bildet es doch im Aufbau eine Einheit. Wie in den Passionen werden Stellen aus dem Neuen Testament (Lukas 2/1, 3–21; Matthäus 2/1–12) von einem Evangelisten vorgetragen, während die Äußerungen bestimmter Personen den Solisten und die des Volkes dem Chor anvertraut sind. Bach und Picander, die bei der Textgestaltung zusammengearbeitet haben dürften,⁸⁷ unterbrechen immer wieder die biblische Erzählung mit lyrischen Einschüben wie Chorälen, Arien oder rezitativartigen, vom Orchester begleiteten Ariosos. Die Tonartenfolge und die Instrumentation verleihen dem Werk einen rondoartigen Charakter. Die Kantaten I, III, VI stehen in D-Dur und verwenden großes Orchester (mit Trompeten, Pauken, Holzbläsern, Streichern); die Kantaten II, IV, V stehen in den verwandten Tonarten G-Dur, F-Dur, A-Dur und gebrauchen keine Trompeten.

Das Weihnachtsoratorium gibt uns eine Möglichkeit, das von Bach angewendete Parodieverfahren zu studieren. Die folgenden Nummern des Oratoriums verwenden früher komponierte Sätze aus den weltlichen Kantaten ‹Hercules auf dem Scheidewege› (BWV 213), ‹Tönet ihr Pauken› (BWV 214) und ‹Preise dein Glücke› (BWV 215):

WEIHNACHTSORATORIUM

- Nr. 1, Chor D
- Nr. 4, Arie (Alt) a
- Nr. 8, Arie (Baß) D
- Nr. 15, Arie (Tenor) e
- Nr. 19, Arie (Alt) G
- Nr. 24, Chor D
- Nr. 29, Duett (Sopran, Baß) A
- Nr. 36, Chor F
- Nr. 39, Arie (Sopran) C
- Nr. 41, Arie (Tenor) d
- Nr. 47, Arie (Baß) fis

WELTLICHE KANTATEN

- BWV 214, Nr. 1, Chor D
- BWV 213, Nr. 9, Arie (Alt) a
- BWV 214, Nr. 7, Arie (Baß) D
- BWV 214, Nr. 5, Arie (Alt) h
- BWV 213, Nr. 3, Arie (Sopran) B
- BWV 214, Nr. 9, Chor D
- BWV 213, Nr. 11, Duett (Alt, Tenor) F
- BWV 213, Nr. 1, Chor F
- BWV 213, Nr. 5, Arie (Alt) A
- BWV 213, Nr. 7, Arie (Tenor) e
- BWV 215, Nr. 7, Arie (Sopran) h

⁸⁷ Vgl. F. Zander, BJ 1968, S. 64.

Nicht nur der Text ist in jedem Falle erneuert; auch sonst sind kleinere und größere Änderungen an den Originalen vorgenommen.⁸⁸ Zwei Beispiele sollen dies näher erläutern. Die Alt-Arie Nr. 19 des Weihnachtsoratoriums beruht auf einer Sopran-Arie des ‚Hercules‘. Bei der Umarbeitung ergab sich daher die Notwendigkeit einer Transposition. Überdies wurden im Sinne des pastoralen Charakters des Oratoriums eine Flöte und vier Rohrblattinstrumente dem Streicherkörper des Originals hinzugefügt und die melodische Linie der Singstimme in Einzelfällen charakteristisch abgeändert. An der Gesamtanlage des Stückes aber wurde nichts geändert, und sogar die Zahl der Takte ist die gleiche geblieben. Dies wird begreiflich, wenn man die Textanfänge der beiden Arien vergleicht. In der Kantate wird dem jungen Hercules ein Schlummerlied gesungen:

*Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh',
folge der Lockung entbrannter Gedanken.*

Ohne besondere Schwierigkeit konnte die Komposition dieses Textes auch für Jesu Wiegenlied in dem späteren Werke gebraucht werden:

*Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh',
wache nach diesem für aller Gedeihen.*

Anders war die Sachlage bei der Arie Nr. 4 des Weihnachtsoratoriums, die im Grundgehalt stark abweicht von dem Vorbild im ‚Hercules‘, wie die nachstehend angeführten Texte darlegen mögen:

HERCULES:

*Ich will dich nicht hören,
ich will dich nicht wissen,
verworfenen Wollust,
ich kenne dich nicht.
Denn die Schlangen,
so mich wollten fangen,
hab ich schon lange
zermalmet, zerrissen.*

WEIHNACHTSORATORIUM:

*Bereite dich, Zion,
mit zärtlichen Trieben,
den Schönsten, den Liebsten
bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
müssen heut viel schöner prangen,
eile, den Bräutigam
sehnlichst zu lieben.*

In beiden Fällen hat Bach die Arie für Altstimme gesetzt, so daß sich eine

⁸⁸ Eine zusammenfassende Besprechung der im Weihnachtsoratorium angewendeten Parodieverfahren bieten W. Blankenburg und A. Dürr in KB zu NBA, Serie II, Band 6, (Kassel 1962), S. 200 ff. – Vgl. auch W. Blankenburg, ‚Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium J. S. Bachs‘ in MuK 32 (1962) S. 245–254.

Transposition erübrigte. Dagegen zwang die gefühlsmäßige Verschiedenheit der Worte den Komponisten zu sonstigen Änderungen. Das Original verwendet zur Begleitung nur Violine I und Continuo. Im Oratorium fügte Bach der Violine eine innige Liebesoboe, dem Continuo ein Fagott hinzu. Gleichzeitig wurde das drohende Staccato der weltlichen Kantate mit Hilfe von Vorschlägen, Trillern und Bindebogen in eine zärtliche Melodie verwandelt.

Beisp. 25. *Hercules auf dem Scheidewege*

Violino I

unisono e staccato

Weihnachts-Oratorium

Oboe d'amore I
Violino I

Die sich windende Baßlinie im zweiten Abschnitt des «Hercules», welche die Schlange versinnbildlicht, war so unauffällig, daß sie unverändert in die Bearbeitung übernommen werden konnte. Dagegen betont das Ende des Textes, vor dem Da capo, in der Kantate drohende Gewalt, im Oratorium jedoch zärtliche Liebe, was Bach nötigte, diese Takte neu zu komponieren. Immerhin gelang es ihm, mit verhältnismäßig kleinen Retuschen eine zufriedenstellende Umformung der Arie zu erzielen.

Es ist nicht leicht, angesichts der Fülle der Eingebungen bei diesem Meisterwerk Einzelnummern den Vorzug zu geben. Alle Abschnitte des Werkes beginnen mit einem glanzvollen Eingangschor in heiter-tanzartigem dreiteiligem Takt. Am Anfang des ersten Teiles ertönt ein recht ungewöhnliches festliches Paukensolo. Obwohl das Instrument hier erklingt, weil es bereits den ersten Chor der Kantate BWV 214 («Tönet, ihr Pauken») einleitete, auf den der Eingangschor des Oratoriums zurückgeht, so wirkt es doch durchaus entsprechend für den strahlenden Beginn der Weihnachtskomposition. Im zweiten Abschnitt wird der Anfangschor durch eine Sinfonia ersetzt, ein Siciliano von erlesener Schönheit. Es ist im Charakter der Pastoralsymphonie in Händels «Messias» verwandt, von der es jedoch in der komplizierteren Stimmführung und reicheren Instrumentation abweicht, da Holzbläser und Streichergruppen miteinander abwechseln. Höchst bemerkenswert ist die Behandlung der Choräle. Dreimal verwendet Bach die Melodie «Vom Himmel hoch, da komm' ich her», am Ende der ersten Kantate, in der Mitte und am Ende der zweiten. Wenn der Chor die Melodie zum drittenmal anstimmt, beschließt das Orchester jede Zeile mit einem Zitat aus dem innigen Pastore der Sinfonia, wodurch Anfang und Ende der zweiten Kantate miteinander verbunden werden.

Obwohl in dem Oratorium eine freudenvolle Stimmung vorherrscht, spielt doch der Gedanke an Jesu Opfertod eine wichtige Rolle. Sowohl der erste wie der letzte Choral des Werkes sind auf der unsterblichen Melodie des Passionschorals ›Herzlich tut mich verlangen‹ (oft mit dem Text ›O Haupt voll Blut und Wunden‹ verwendet) aufgebaut, und auf diese Weise bringt Bach zum Ausdruck, daß nur durch des Heilands Tod die Geburt des göttlichen Kindes der Menschheit zur Erlösung verhelfen konnte.

Bachs Himmelfahrtsoratorium (BWV 11) ›Lobet Gott in seinen Reichen‹ wurde am 19. Mai 1735 zum erstenmal aufgeführt. Die Zitierung von Stellen aus dem Neuen Testament durch einen Tenor (Evangelisten) und die Einfügung von Rezitativen und Arien, die die Gefühle der Gläubigen spiegeln, mögen die Bezeichnung ›Oratorium‹ veranlaßt haben, obwohl das Werk eher einer Kirchenkantate ähnelt und als solche auch von der Bachgesellschaft herausgegeben wurde. Wahrscheinlich sind einige der Hauptsätze (Nr. 1, 4, 10) aus Parodien von Sätzen zweier heute nicht mehr vorliegender Kantaten hervorgegangen.⁸⁹ Ein weit geschwungener dreiteiliger Chor mit Begleitung von Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Streichern eröffnet das Werk. Nach dieser kraftvoll-jubelnden Einleitung entfaltet sich die Geschichte von Christi Abschied und Aufstieg in den Himmel. In einem erschütternden Baßrezitativ (Nr. 3) drücken die absteigenden Staccatopassagen die bitteren Tränen der Menschheit aus, die nun bald von ihrem Heiland getrennt werden soll. Noch stärkere Gefühle spiegelt die anschließende Altarie. Trauer und Verzweiflung erreichen hier einen Höhepunkt, und es ist bezeichnend, daß Bach später dieses ergreifende Stück in das ›Agnus Dei‹ seiner h-Moll-Messe umarbeitete. Nach dem Bericht des Evangeliums steigt Christus nun zum Himmel empor. Der Choral im Zentrum hat einen heiteren, gelösten, fast tanzartigen Charakter, um zum Ausdruck zu bringen, daß Sorge und Qual nun der Vergangenheit angehören. Dann führen Rezitative zu einer Sopranarie, die die Sehnsucht der Seele nach Christus verkündet. Diese Nummer ist für hochgestimmte Holzbläser und Streicher ohne Bässe instrumentiert, um die Befreiung von irdischen Fesseln zu versinnbildlichen. Den Abschluß bildet eine mächtige Choralbearbeitung. Eingebettet in einen strahlenden Orchester-Konzertsatz sind Äußerungen des Chors, wobei die Chormelodie ›Von Gott will ich nicht lassen‹ in langen Noten vom Sopran angestimmt und von jauchzenden Passagen in den tieferen Stimmen begleitet wird. Während der Text schüchtern die Frage stellt »Wann soll es doch geschehen, wann kömmt die

⁸⁹ Vgl. Pirro, ›L'esthétique de Bach‹, Paris 1907, S. 349; F. Smend, ›Bachs Himmelfahrtsoratorium‹ in K. Matthaei, ›Bach-Gedenkschrift‹ 1950, Zürich 1950, S. 42 ff.; A. Dürr, ›Der Eingangssatz zu Bachs Himmelfahrts-Oratorium und seine Vorlage‹ in ›Hans Albrecht in memoriam‹, Kassel 1962, S. 121–126.

liebe Zeit, daß ich ihn werde sehen», scheint die Musik die triumphierende Antwort zu geben, daß der Zeitpunkt schon herangerückt ist.

Die halbdramatische Wiedergabe der *Passion*, der Leidensgeschichte Christi, während der Karwoche läßt sich bis in das Mittelalter zurück verfolgen. Es war üblich, den lateinischen Text der Vulgata von drei Priestern vortragen zu lassen. Ein Geistlicher mit einer tiefen Stimme stellte Jesus dar, einer, der über eine mittlere Stimmelage verfügte, den Evangelisten, ein Priester mit einer hohen Stimme die übrigen Charaktere. Später kam ein kleiner Chor hinzu, um die Äußerungen der Jünger oder der jüdischen Menge (die sogenannten «*turbæ*») wiederzugeben. In dieser Form wurde die Passion von der protestantischen Liturgie übernommen. Luthers Freund Johann Walter komponierte deutsche Passionen nach den Matthäus- und Johannes-Evangelien, die unbegleitete Rezitative und ganz einfache Chöre verwendeten (1550). Diese Werke wurden mehrfach nachgeahmt, und mehr als hundert Jahre später (1666) schrieb Heinrich Schütz drei Passionen, die noch immer einfache Rezitative für die Solisten vorschrieben und auf jede Art instrumentaler Begleitung verzichteten. Vorher hatte Schütz einen weniger konservativen Standpunkt eingenommen. Seine oratorienartige Komposition «Die sieben Worte Jesu am Kreuze» vertonte die Aussprüche des Heilands als ein Arioso, das von dem seelenvollen Klang der Streicher begleitet wurde, ein poetischer Einfall, der in Bachs Matthäuspassion wiederkehrt.

Eine wichtige Neuerung findet sich in einer sonst nicht sehr bedeutenden Komposition. Johann Sebastianis Matthäuspassion aus dem Jahre 1663 unterbricht den Bibeltext mit lutherischen Chorälen. Der Gedanke wurde 1673 von Johann Theile aufgenommen und fand bei späteren Komponisten mehr und mehr Verwendung.

Ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit erfolgte im 18. Jahrhundert. Hamburg, die Blütestätte der deutschen Oper, brachte eine vom Geist des Theaters erfüllte Form der Passion hervor. Der Bibeltext wurde durch frei erfundene Verse ersetzt, die mit starker Gefühlsbetonung die Charaktere und Begebenheiten des Passionsdramas beschrieben. 1704 wurde Reinhard Keisers Passion auf einen Text von C. F. Hunold (bekannt unter dem Pseudonym Menantes) aufgeführt. Neben richtigen Personen verwendete sie symbolische Charaktere, wie die Tochter Zions, die auch in Bachs Matthäuspassion wiederkehrt. Weniger revolutionär war ein 1712 von dem Hamburger Ratsherrn B. H. Brockes verfaßtes Textbuch «Der Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus». Die Verse seiner Passionsdichtung waren teilweise Bibelworten nachgebildet, und Choralstrophen wurden in den Text eingefügt. Dieses Werk, das nicht so theatralisch wirkte wie Hunolds Dichtung und dabei von größerem künstlerischen Wert war, hatte außerordentlichen Erfolg. Händel⁹⁰ und Telemann vertonten es 1716; Johann Mattheson zwei Jahre später, und selbst Bach entlehnte Texte daraus für seine Johannespassion.

Nach Angabe des Nekrologes schrieb Bach fünf *Passionen*, wie er auch fünf Kantatenjahrgänge komponiert haben soll. Zwei dieser Passionen sind völlig erhalten, die Johannes- und die Matthäuspassion.⁹¹ Der größte Teil der Musik

⁹⁰ Bach besaß ein Exemplar von Händels Komposition.

⁹¹ Aus der sehr umfangreichen Literatur über Bachs Passionen seien die folgenden

zur Markuspassion ist verloren. Die in einem teilweise von Bachs Hand herführenden, aus der Leipziger Zeit stammenden Manuskript erhaltene Lukas-Passion ist ein so schwaches Werk, daß man berechtigt ist, es für die Arbeit eines Komponisten von untergeordneter Bedeutung anzusehen, die Bach für Aufführungszwecke kopierte. Über die fünfte Passion ist nichts bekannt. Spitta⁹² stellt die Theorie auf, daß es sich hier um die Musik zu einem 1725 veröffentlichten Text von Picander handelt. Smend⁹³ nimmt dagegen an, daß diese Passion gleichfalls auf dem Matthäusevangelium beruhte, jedoch, im Gegensatz zu dem uns bekannten Werk, nur für einen Chor bestimmt war.

Die ‚Johannespassion‘ (BWV 245) wurde zum erstenmal am Karfreitag 1724 aufgeführt, doch scheint das Werk, nach neuesten Forschungen,⁹⁴ auf die Weimarer Zeit zurückzugehen. Für vier spätere Aufführungen unter Bachs Leitung nahm der Komponist gewisse Änderungen vor.

Im Grunde zeigt die Komposition die auch in der späteren Passion und im Weihnachtsoratorium verwendete Anordnung. Der Text ist hauptsächlich der Bibel entnommen, in diesem Fall dem achtzehnten und neunzehnten Kapitel des Johannesevangeliums (mit einigen kurzen Einschüben aus dem Matthäusevangelium). Ein Tenor, der Evangelist, erstattet, in vom Continuo begleiteten Rezitativen, den Bericht; die Äußerungen individueller Persönlichkeiten, auch Christi, sind Solisten zugewiesen, die der Volksmenge dem Chor. Eingeschobene Ariosi und Arien stellen die Reaktion des Individuums auf die geschilderten Ereignisse dar, Choräle die der ganzen Gemeinde. Das Werk besteht aus zwei Teilen, deren erster vor der Predigt erklingen sollte, während der zweite ihr folgte. Es scheint, daß Bach selbst die Wahl der Choräle vorgenommen hat, und daß er auch die Texte für die Arien erstellte. Hierbei schloß er sich oft dem Vorbild des weit verbreiteten Librettos von Brockes an. Doch sogar in den von Brockes abhängigen Sätzen hielt er sich nicht genau an die Worte des Originals;

Studien hervorgehoben: W. Werker, ‚Die Matthäuspassion‘, Bachstudien II, Leipzig, 1923; F. Smend, ‚Die Johannespassion von Bach‘, BJ 1926, S. 105 ff.; F. Smend, ‚Bachs Matthäuspassion‘, BJ 1928, S. 1 ff.; H. Abert, ‚Bachs Matthäuspassion‘ (in ‚Gesammelte Schriften‘) Halle, 1929; K. Ziebler, ‚Aufbau und Gliederung der Matthäuspassion von J. S. Bach‘, MuK IV, 1932, S. 145 ff.; M. Schneider, Revisionsbericht zur Urtextausgabe der Matthäuspassion, BG IV (Neuausgabe 1935); F. Smend, ‚Bachs Markuspassion‘, BJ 1940/48, S. 1 ff.; W. Serauky, ‚Die Johannespassion von J. S. Bach und ihr Vorbild‘, BJ 1954, S. 29 ff.; J. Chailley, ‚Les Passions de J. S. Bach‘, Paris 1963; A. Dürr, ‚Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion‘, BJ 1963/64, S. 47 ff.

⁹² a.a.O. II, S. 335.

⁹³ ‚Kirchenkantaten‘ II, S. 14.

⁹⁴ Vgl. A. Mendel, ‚Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions‘, in Festschrift O. E. Deutsch hg. von W. Gerstenberg, Kassel 1963, S. 31 ff.

insbesondere vermied er es, die gereimten Paraphrasen des Bibeltextes zu verwenden. Schließlich fügte er auch einige Texte aus J. G. Postels ›Johannespassion‹ ein, die Händel im Alter von neunzehn Jahren in Musik gesetzt hatte. Anscheinend kannte Bach diese Partitur, denn es lassen sich auch in der Musik Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken aufweisen.⁹⁵

Ein bemerkenswerter Zug des Bachschen Werkes ist die wiederholte Verwendung der gleichen Musik für verschiedene kurze Volkschöre. Einige werden zweimal gebracht, einer mit gewissen Varianten sogar fünfmal (Nr. 3, 5, 25, 29, 46). Man hat früher angenommen, daß es Zeitmangel vor der Erstaufführung war, der Bach zu diesem Vorgehen veranlaßte. Wäre dies tatsächlich der Fall gewesen, so hätte der Komponist anläßlich der späteren Revision diesem Mangel leicht abhelfen können. In Wirklichkeit aber sind diese Wiederholungen, wie Friedrich Smend ausgeführt hat,⁹⁶ für den architektonischen Gesamtplan durchaus notwendig. Um eine symmetrische Anordnung zu erzielen, verteilte der Komponist verwandte Chöre in regelmäßigen Abständen über die Partitur. Wenn wir etwa das Herzstück des zweiten Teiles betrachten, so bilden Chor Nr. 29 und 34, mit den dazwischen liegenden Soli 31/32 eine Einheit, die in ähnlicher Vertonung wieder in Nr. 46 und 50, mit dazwischen liegendem Solo, Nr. 48, auftritt. Chor Nr. 36 entspricht Nr. 44, während Nr. 38 mit Nr. 42 beinahe identisch ist. Im Mittelpunkt dieses Teiles steht ein Choral (Nr. 40), und ebenso umrahmen Choräle (Nr. 27 und 52) den ganzen Abschnitt. Die Anordnung ist demnach folgendermaßen:

A	B	C	D	E	D	C	B	A
27	29, 31/32, 34	36	38	40	42	44	46, 48, 50	52

(Die dazwischen fehlenden Ziffern beziehen sich auf Rezitative, in denen der Evangelist Bibeltexte vorträgt.)

Der regelmäßige Wechsel zwischen Tuttichören und Solorezitativen und Arien sowie die stark symmetrische Anordnung in diesem Abschnitt erzielen eine an Bachs Konzerte gemahnende Form, was im Hinblick auf die enge Verwandtschaft zwischen Bachs instrumentalen und vokalen Werken und zwischen seinen geistlichen und weltlichen Kompositionen durchaus nicht überraschend ist. Der Neigung zu symmetrischer Formgestaltung gesellt sich unerschöpfliche harmonische Phantasie in den Chorälen und stärkste Ausdrucksgewalt hinzu. Die Chöre der Juden sind voll wilder Leidenschaft; man gewinnt den Eindruck einer unheimlichen, entfesselten Menschenmasse. Ähnlichen Charakter zeigen

⁹⁵ Vgl. F. Smend, ›Bach in Köthen‹, S. 123 ff.

⁹⁶ ›Bach in Köthen‹ S. 112 ff. und BJ 1926, S. 105 ff.

die dramatischen Rezitative. Wie erschütternd ist etwa das Rezitativ, das Petri Tränen schildert, nachdem er den Herrn verleugnet hat (Nr. 18), und die sich anschließende fis-Moll-Arie, welche die Wirrnis und Verzweiflung im menschlichen Herzen in Töne faßt! Im ganzen zählen die großen Arien zu den eindrucksvollsten Teilen der Partitur. Besonders dramatisch ist die Baßarie Nr. 48, in der erregte Ausrufe des Chors immer wieder die Äußerungen des Solisten unterbrechen. Ein Gegenstück dazu ist Nr. 60, wo der Baß sich dem Chor zugesellt, der einen einfach harmonisierten Choral anstimmt. Die Choräle, meist in schlichter vierstimmiger Bearbeitung, spielen eine wichtige Rolle in der Partitur und führen ein Element von Wärme und Innigkeit ein, das sonst nicht oft in dem Werk anzutreffen ist. Es ist bezeichnend, daß beide Teile der Johannespassion mit Choralharmonisierungen enden. Dies war nicht der Fall in der zweiten Fassung von 1725, wo ein kunstvoller Chor den Abschluß bildete.⁹⁷ Später ersetzte ihn Bach durch den einfach-visionären Choral «Ach Herr, laß dein lieb' Engelein». Auch andere wichtige Änderungen wurden vorgenommen, bevor das Werk seine endgültige Form erhielt. Die innige Choralbearbeitung, die ursprünglich das Werk eröffnete,⁹⁸ wurde durch einen wuchtigen Chor ersetzt, der in großartiger Weise dem Bericht der Leidensgeschichte Christi prälu-dierte. Bach entfernte auch die Arie «Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen» (BWV 245c) und setzte an ihre Stelle eine seiner wunderbarsten Eingebungen, das Arioso Nr. 31 mit anschließender Arie. In der Begleitung zum Arioso erzeugen die beiden sanften Viole d'amore und die Laute die Vision himmlischer Seligkeit, die aus physischem Leiden erwächst. In der Arie Nr. 32 inspirierte der textliche Hinweis auf einen Regenbogen den Komponisten zu einer ergreifenden Darstellung der Idee der Erlösung. Dank dieser Änderungen erzielte Bach einen überwältigenden Gegensatz zwischen dem Bild des gemarterten Jesus und der aus dem Opfertod erwachsenden überirdischen Freude.

Bach führte die «Matthäuspension» (BWV 244) am Karfreitag 1729⁹⁹ auf. Wir wissen nicht, wie lange ihn die gewaltige Aufgabe bereits beschäftigt hatte.

⁹⁷ Er wurde als Schlußchor in die Kantate BWV 23 eingefügt.

⁹⁸ Sie wurde in die Matthäuspension verlegt, wo sie den ersten Teil beschließt.

⁹⁹ Scherings Annahme, daß die Aufführung erst 1731 stattfand und 1729 die Markuspassion erklang (s. BJ 1939), kann nicht länger aufrechterhalten werden, wiewohl innerliche Gründe dafür zu sprechen scheinen. In BJ 1940–1948 weist Smend darauf hin, daß Zelter in seinem Programm zur Berliner Erstaufführung der Matthäuspension im Jahr 1829 den in seinem Besitze befindlichen «alten Kirchentext» (offenbar das Kirchenprogramm der Uraufführung) erwähnt, der deutlich das Datum 1729 aufweise. Zelter bemerkt aber, daß es unbekannt sei, ob dies die erste Aufführung war. Tatsächlich erscheint eine frühere Aufführung nicht unmöglich, wenn auch nicht wahrscheinlich (vgl. «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1960, S. 84).

Während dieser Arbeit erhielt er die Trauerbotschaft, daß sein alter Gönner, Prinz Leopold von Anhalt-Köthen, am 19. November 1728 plötzlich verschieden sei. Man erwartete von ihm die Komposition einer Trauermusik, die im kommenden Frühjahr beim Gedächtnisgottesdienst erklingen sollte. Nichts schien passender, als Teile des erhabenen Werkes, das Bach gerade beschäftigte, zu verwenden, und so erhielt Picander, der Textdichter der Matthäuspension, den Auftrag, für gewisse Stücke entsprechende Umdichtungen vorzunehmen.¹⁰⁰ Die Trauerkantate *«Klagt, Kinder»* (BWV 244a) gelangte am 24. März 1729 in Köthen zur Wiedergabe.¹⁰¹ Bald darauf erklang die ganze Passion in der Thomaskirche.

Die Matthäuspension stellt den Höhepunkt innerhalb Bachs protestantischer Kirchenmusik dar. Bach war sich über die Bedeutung der Komposition im klaren; dies zeigt die mit liebevollster Sorgfalt geschriebene Partitur, die er für eine spätere Aufführung anfertigte und die sogar unter des Meisters so schönen und eindrucksvollen Handschriften ein Unikum darstellt. Er arbeitete daran mit Zirkel und Lineal und verwendete rote Tinte für die Rezitative des Evangelisten, um das göttliche Wort von dem restlichen Text abzuheben. In der Matthäuspension wollte der Komponist ein allgemeingültiges Werk schaffen, das jedem Gläubigen zugänglich ist, und der Musik eignet denn auch eine kaum je von Bach überbotene Innigkeit und Einfachheit. Das Motto, das Beethoven seiner *«Missa Solemnis»* voranstellte – *«Von Herzen – Möge es zu Herzen gehen»* –, läßt sich mit voller Berechtigung auch für die Matthäuspension gebrauchen.

Der Text der Matthäuspension erschien 1729 im zweiten Teil von Picanders *«Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte»*. Spitta¹⁰² weist darauf hin, daß

¹⁰⁰ Mehrere Sätze der Trauerkantate sind durch Umarbeitung von Sätzen aus der Matthäuspension (Nr. 10, 12, 47, 58, 66, 29, 26, 75, 19, 78) entstanden. Die Bearbeiter wählten Stücke aus, in denen die Solisten der fürstlichen Kapelle (der erste Geiger, der Gambist, der Oboist) zur Geltung kommen konnten. D. Gojowy (*«Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspension»*, BJ 1965, S. 86–134) kommt auf Grund der Textvergleiche zu der Anschauung, daß die Trauermusik vor der Matthäuspension entstanden sei. Dieser Behauptung tritt jedoch P. Brainard (*«Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion»*, JAMS, Sommer 1969, vol. XXII, S. 241–260) in überzeugender Weise entgegen.

¹⁰¹ Smend (*«Bach in Köthen»*, S. 86 ff.) bewies auf Grund der Köthener Kammerrechnungen, daß nicht eine, sondern zwei Trauerkantaten bei dieser Gelegenheit erklangen, eine am 23. März in der Nacht zum Einzug des Trauerkonduktes, die andere, *«Klagt Kinder»*, am 24. März morgens. Von der ersten hat sich leider nichts erhalten; dies ist offenbar das Werk, dessen *«Doppelchöre von ungemeiner Pracht und rührendstem Ausdruck»* Forkel preist (a.a.O. S. 56).

¹⁰² II, S. 367.

der Autor nur die madrigalischen Gedichte wiedergibt und sowohl Bibel- wie Choraltexte ausläßt. Möglicherweise hat Bach selbst die Auswahl der geistlichen Texte vorgenommen. Er scheint auch Einfluß auf Picanders Ausdrucksweise geübt zu haben, da das Libretto gewisse Berührungspunkte mit den Gedichten Salomo Francks aufweist. So ergab sich ein Text, der den Wünschen des Komponisten durchaus entsprach.

Der Aufbau der Matthäuspassion ist dem der Johannespassion verwandt. Wieder sind die Worte des Evangeliums (Matthäus 26–27) die Grundlage, und die madrigalischen Texte Picanders beschreiben in Ariosi, Arien und Chören die Gefühle der Gläubigen, die das gewaltige Drama sich entfalten sehen. Bruno Walter¹⁰³ hat diese Gläubigen treffend mit den am Rand mittelalterlicher religiöser Gemälde abgebildeten Stiftern verglichen. Eine dritte Gruppe ist in den Chorälen vertreten, die die Einstellung der christlichen Gemeinde zum Ausdruck bringen. Diese drei Sphären sind jedoch keineswegs scharf geschieden. Sie sind in ständiger Bewegung und vermischen sich zeitweise.

Obwohl der Aufbau in beiden Passionen viele Ähnlichkeiten aufweist, sind sie doch im Charakter äußerst verschieden. Das spätere Werk ist minder herb und auch abgeklärter. Die Matthäuspassion strahlt sanfte Liebe aus; scharfe Kontraste werden vermieden, und hier herrscht jene zu Herzen gehende Mischung von Trauer und Seligkeit vor, wie sie nur Bach zu erzielen vermag. Im Johannesevangelium ist die Gestalt Christi durch erhabene Ruhe und einsame Größe gekennzeichnet. Die Schilderung des Matthäus aber ermöglichte es Bach, seiner Jesusminne Ausdruck zu verleihen. Hier klappt keine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Irdischen und Göttlichen; in seinem Leiden nähert sich der Heiland der Menschheit, und die Menschheit leidet mit ihm. Während in der Johannespassion die Äußerungen Christi in Rezitativen mit Orgelbegleitung vorgebracht werden, verwendet die Matthäuspassion – dem Beispiel Schütz's und Telemanns folgend – ein Streichquartett zur Begleitung, das wie ein Glorienschein wirkt, der das Haupt des Heilands umrahmt.¹⁰⁴ Nur einmal geht das Rezitativ in ein Arioso über: da beim letzten Abendmahl Jesus die mystische Bedeutung von Brot und Wein erklärt (Nr. 17). Und einmal nur verstummt das begleitende Streichquartett; als Christus in tödlichem Leiden ausruft: «Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen», erlischt der Heiligenschein (Nr. 71).

Bach schreibt gewaltige Klangmassen für die Ausführung dieser monumentalen Komposition vor. Sie übersteigen das für die Johannespassion Vorgesehene,

¹⁰³ «Von der Musik», Frankfurt 1957, S. 206.

¹⁰⁴ Dieser schöne Vergleich wurde erstmalig von Carl von Winterfeld in seinem Werk «Evangelischer Kirchengesang», Leipzig 1843–47, gemacht.

ja sie sind in keiner anderen Bach-Komposition anzutreffen. In ihrer endgültigen Fassung verwendet die Matthäuspasion zwei gemischte Chöre und zwei Orchester sowie einen Knabenchor für den Cantus firmus in der ersten Nummer. Die Aufteilung der beiden Chöre ist in der Partitur genau angegeben. Wenn nicht unabhängige Partien für jede der acht Stimmen vorgesehen sind, schreibt Bach vor, welcher Chor eine bestimmte Nummer auszuführen hat oder ob die beiden Chöre gemeinsam ein vierstimmiges Stück wiedergeben sollen.

Das Streben des Meisters, zu experimentieren und verschiedenartige stilistische Züge zu mischen, findet in dem Werk ein reiches Betätigungsfeld. Die nur von Bässen und der Orgel begleiteten Rezitative des Evangelisten sprechen eine höchst ergreifende Tonsprache, die bei besonderen Anlässen, wie etwa dem Weinen Petri, in ein ausdrucksvolles Melisma übergeht (Nr. 46). Gelegentlich wird auch die Continuobegleitung zur Ausdeutung der dramatischen Erzählung herangezogen; so etwa beim Zerreißen des Vorhangs im Tempel oder dem Erdbeben nach Christi Tod (Nr. 73). Besondere Perlen in der Partitur sind die den Arien vorangehenden, begleiteten Rezitative oder «Ariosi». Unter diesen kurzen Nummern finden sich einige der wunderbarsten Eingebungen des Meisters, wie etwa Nr. 9, worin das von zwei Flöten angestimmte Motiv das sanfte Rinnen von Tränen versinnbildlicht, oder Nr. 60 mit seiner realistischen Schilderung der Geißelung und Nr. 69 mit der zu Herzen gehenden Klage der Tochter Zion. In Nr. 74, «Am Abend, da es kühle war», wird in fast romantischer Weise die Abendstille in Zusammenhang gebracht mit dem durch Jesu Opfertod errungenen Frieden. Zweimal werden Rezitative mit Chören verbunden. In Nr. 25 «O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz» wechselt ein begleitetes Rezitativ mit Zeilen aus einem Kirchenlied, wie dies gelegentlich auch in Bachs Choralkantaten geschieht. In Nr. 77 «Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht» nimmt jeder der vier Solisten in einem kurzen Arioso innigen Abschied von dem Heiland, während der Chor dazwischen einen ergreifenden Refrain erklingen läßt.

Die Arien sind meist in Da-capo-Form und, ebenso wie in den Kantaten, oft als Duette zwischen einem Sänger und einem Instrument von ungefähr gleichem Tonumfang angelegt. Nr. 58 «Aus Liebe will mein Heiland sterben» ist für Sopran und Soloflöte geschrieben, und um die Wirkung noch zu vertiefen, wird die Begleitung allein von zwei Oboi da caccia ohne Mitwirkung der Streicher oder der Orgel bestritten. In ähnlicher Weise ist die ergreifende h-Moll-Arie Nr. 47 als ein inniges Gebet für Alt und Solovioline angelegt, und die Arie Nr. 66 stellt in freier dreiteiliger Form einen Dialog zwischen Baßstimme und Gambe dar. Auch finden sich hier wieder, wie in der Johannespassion, Verbindungen von Solostimme und Chor. Zum Beginn des zweiten Teiles klagt der

Alt (die Tochter Zion) um den entschwundenen Heiland, und der Chor bietet sich mit Worten aus dem «Hohen Lied» an, ihn suchen zu helfen. Die Arie Nr. 26 für Tenorsolo und Chor ist eines der wohlbekannten Beispiele für Bachs Verwendung von Zahlensymbolik.¹⁰⁵ Der Tenor, der Petrus darstellt, singt «Ich will bei meinem Jesus wachen», und der Chor fügt den Refrain «so schlafen unsre Sünden ein» zehnmal hinzu, einmal für jeden der Jünger (mit Ausnahme des abwesenden Judas), die allmählich in Schlaf versinken. In ähnlicher Weise kann das Duett mit Chor (Nr. 33) nach Jesu Gefangennahme als der Schmerzensausdruck zweier Jünger aufgefaßt werden, die durch neun (dreimal drei) kurze Ausrufe des Chors «Laßt ihn – haltet – bindet nicht!» für jeden der übrigen Jünger unterbrochen werden. Noch augenfälliger ist diesbezüglich der Chor «Herr, bin ich's?» (Nr. 15), nachdem Jesus gesagt hat, daß einer der Jünger ihn verraten werde. Die Frage wird elfmal gestellt, und so deutet Bach an, daß alle Jünger außer Judas ihre Stimme erheben.

In der Matthäuspassion vermeidet der Komponist die Wiederholung bestimmter Chorstücke für die Massenszenen, die im Aufbau der Johannespassion eine so große Rolle spielte. Vielmehr ist der Abwechslungsreichtum in den Ensemblesummern überaus eindrucksvoll. Boshafte Verleumdung könnte kaum besser zum Ausdruck gebracht werden als in dem Kanon Nr. 39, wo ein falscher Zeuge sklavisch Wort für Wort die Aussage des andern Zeugen nachspricht. Wie erschütternd sind die drei mächtigen Akkorde bei dem Worte «Barabbam!» (Nr. 54); die sinnlose Wut der Volksmenge in dem jäh in einer unerwarteten Tonart endenden Chor «Laß ihn kreuzigen» (Nr. 59), die sich steigernde Wucht in dem achttimmigen «Andern hat er geholfen» (Nr. 67), in dem die beiden Chöre zunächst einander antworten, sich dann aber zusammenschließen und in einem unheimlichen Unisono enden, da sie Jesus der Gotteslästerung beschuldigen.

Beisp. 26. BWV 244



Auch die auf madrigalischen Texten beruhenden Chöre sind von seltener Ausdruckskraft. Am Ende von Nr. 33 findet sich der achtstimmige Chor «Sind Blitze, sind Donner», eine der wildesten, grandiosesten Darstellungen entfessel-

¹⁰⁵ Vgl. hierzu M. Jansen in BJ 1937, S. 96 ff.

ter Leidenschaft, die uns die Barockzeit bietet. Die letzte Nummer der Passion ist ein ergreifender Abschiedsgesang der Menschheit an den verstorbenen Heiland. Die zarte Klage nimmt den Charakter eines sehnsuchtsvollen Wiegenliedes an; so ergibt sich die Vorstellung, daß das Ende gleichzeitig einen Anfang darstellt.

Choralmelodien werden in diesem Werke häufig wiederholt. Bachs Lieblingschoral «O Haupt voll Blut und Wunden» erscheint fünfmal an verschiedenen Stellen (Nr. 21, 23, 53, 63, 72), wobei Text und Harmonisierung stets wechseln und der gerade vorherrschenden Stimmung in wunderbarer Weise angepaßt sind. In der Wahl der ehrwürdigen Melodien und Gedichte legt Bach Feingefühl und Verständnis an den Tag, wie es wohl nur einem von Generationen protestantischer Kirchenmusiker abstammenden Künstler möglich war.

Von besonderer Bedeutung sind die kunstvollen Choralbearbeitungen, die den ersten Teil der Passion umrahmen. Am Ende steht die vierstimmige Fassung von «O Mensch beweine deine Sünde groß», die Bach der Johannespassion entnahm. Die verzierte Chormelodie wird vom Sopran angestimmt, und die anderen drei Stimmen begleiten ihn mit frei erfundenen Gegenmelodien, während das selbständig geführte Orchester einen ernsten Klagegesang ertönen läßt.

In der Eingangsnummer fügt Bach eine Chormelodie als Cantus firmus ein. Bei der ersten Aufführung wurde sie auf der Orgel gespielt, später aber von einem eigenen Knabenchor gesungen. Dieses erste Stück ist vielleicht das kunstvollste Gebilde des ganzen Werkes. Zwei wild erregte Gruppen äußern knappe Fragen und klagende Antworten, während das wogende, stürmende Orchester die Vorstellung einer Flut von Tränen heraufbeschwört. Von diesem Bild der leidenden Menschheit hebt sich die kristallklare, mächtige Kirchenweise¹⁰⁶ ab, und so werden von Anfang an die beiden Grundthemen des Werkes berührt: menschliche Schwäche und göttliche Kraft.

Für die Karfreitag 1731 zum erstenmal aufgeführte «Markuspassion» (BWV 247) haben wir nur Picanders Text, der im dritten Teil seiner «Ernst-Scherzhafften und Satyrischen Gedichte», Leipzig 1732, erschien. Bezeichnenderweise ist hier der ganze Text mit den Bibelzitaten und Chorälen abgedruckt, was darauf hinweisen könnte, daß Picander an der Abfassung größeren Anteil hatte als bei der Textzusammenstellung der Matthäuspassion. Obgleich sowohl Partitur wie Stimmen verloren sind, läßt sich die Passion teilweise aus anderen Werken re-

¹⁰⁶ J. Chailley (a.a.O. S. 268) betont den ambivalenten Charakter dieses Stückes, in dem ein Choral in einer Dur-Tonart in einen in Moll gehaltenen Satz eingebaut ist. Ähnliche Züge kommen bei Bach nicht selten vor. Man findet sie etwa in BWV 4, 137 und 161.

konstruieren.¹⁰⁷ Der Eingangs- und Schlußchor sowie die Arien Nr. 27, 49 und 59 wurden als Parodien der Nummern 1, 10, 5, 3, 8 der Trauerode ›Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl‹ (BWV 198) erkannt, die am 17. Oktober 1727 bei der Gedächtnisfeier für die Kurfürstin Christiane Eberhardine aufgeführt wurde. Die Arie Nr. 53, ›Falsche Welt‹, scheint in der Weimarer Kantate ›Widerstehe doch der Sünde‹ (BWV 54 Nr. 1) erhalten zu sein, die Musik zum Chor Nr. 114 im Chor Nr. 45, ›Wo ist der neugeborne König‹, des Weihnachtsoratoriums. Einige Choräle der Markuspassion sind möglicherweise in C. P. E. Bachs Sammlung der Choralbearbeitungen seines Vaters zu finden. Immerhin ist im Vergleich zu den 132 Nummern der ursprünglichen Partitur die Zahl der erhaltenen Fragmente bedauernswürdig klein.

Von altersher bildete das lateinische *Magnificat*, der Lobgesang Mariae (Lukas I 46–55), den wichtigsten Teil des abendlichen Vespersgottesdienstes. Die evangelische Liturgie übernahm es sowohl in der Originalsprache als auch in der deutschen Übersetzung Martin Luthers (›Meine Seele erhebt den Herrn‹). Bach besaß verschiedene Partituren von Magnificatkompositionen, größtenteils italienischer Herkunft, die er wohl in Leipzig beim Gottesdienst verwendete. Auch ein Werk, das er selbst auf den lateinischen Text schrieb, hat sich in zwei Fassungen (BWV 243a und 243) erhalten. Die erste von 1723 war für Weihnachten bestimmt. Dem Text des Lobgesanges aus der Vulgata, der mit der Doxologie ›Gloria Patri‹ abschließt, fügte Bach vier speziell für Weihnachten bestimmte Texte hinzu, teilweise in deutscher, teilweise in lateinischer Sprache, die er einer Weihnachtskantate seines Vorgängers in Leipzig, Johann Kuhnau, entnahm.

Um 1730 revidierte er das Werk gründlich. Er transponierte die Tonart Es-Dur nach dem für Trompeten besser geeigneten D-Dur, fügte Flöten hinzu und entfernte die vier Einlagestücke. Auf diese Weise ergab sich ein einheitlich angelegtes, durchwegs auf lateinische Worte gesetztes Werk, das nicht nur zu Weihnachten, sondern auch zu Ostern oder Pfingsten aufgeführt werden konnte.

In seiner zweiten Fassung ist das heiter-frohlockende Magnificat eine der konzentriertesten Schöpfungen des Meisters und strahlt jenen kraftvollen Optimismus aus, der auch in den Brandenburgischen Konzerten so unwiderstehlich zum Ausdruck kommt. Die einzelnen kurzen Abschnitte (die durchschnittlich nur drei Minuten dauern) sind deutlich in drei Gruppen zusammengefaßt, von denen jede mit einer Arie beginnt und einem Chor endet (2–4, 5–7, 8–11). Das Ganze ist umrahmt von dem mächtigen ›Magnificat‹-Eingangsschor und dem

¹⁰⁷ Eine solche Rekonstruktion wurde von Diethard Hellmann, Stuttgart, 1964 unternommen und beim English Bach Festival in Oxford im Juli 1965 zur Aufführung gebracht.

Schlußgloria, in dem bei den Worten «sicut erat in principio» die Melodie des ersten Satzes aufgenommen wird. Jedes einzelne Stück zeigt trotz seiner Kürze einen klar ausgeprägten Charakter. Das erste Magnificat für volles Orchester (Trompeten, Pauken, Holzbläser, Streicher, Orgel) und fünfstimmigen Chor ist hinreißend in seiner Entfaltung von Glanz und Freude. Später wird eine mächtige Wirkung erzielt, wenn in der Sopranarie «Quia respexit» bei den Worten «omnes generationes» der ganze Chor plötzlich machtvoll einsetzt. Ergreifend ist das Trio für zwei Soprane und Alt, «Suscepit Israel», in dem die beiden Oboen unisono – in der Art eines Cantus firmus – die ehrwürdige Magnificatmelodie anstimmen. Nur Sebastian Bach war imstande, einem derart streng gearbeiteten Stück so innig verklärten Ausdruck zu verleihen. Dem folgenden «Sicut locutus est ad patres nostros» gibt der Komponist einen altmodischen Motettencharakter, indem er eine Vokalfuge ohne selbständige Orchesterstimmen schreibt; auf diese Weise soll der im Text zum Ausdruck gebrachte Zusammenhang mit der Vergangenheit auch musikalisch betont werden. Nach dieser herben Komposition wirkt der Wiedereintritt des Orchesters im «Gloria Patri» um so leuchtender. Zweimal steigen die Stimmen in einem hohen Bogen auf, um den Vater und den Sohn zu preisen. Bei den Worten «et Spiritui sancto» erfährt die melodische Linie eine Umkehrung, um das Herabsinken des Heiligen Geistes zu versinnbildlichen. Mit dem Einsatz der Trompeten erreicht das Werk einen triumphalen Höhepunkt und verkündet jubelnd: «Meine Seele erhebt den Herrn.»

Es ist bedauerlich, daß die anziehenden vier Einlagestücke (die den Nummern 2, 5, 7, 9 des lateinischen Magnificat folgten) in modernen Aufführungen gewöhnlich ausgelassen werden. Sie sind erfüllt von Weihnachtsstimmung, und ihre andersartige Struktur bringt den monumentalen Charakter des Hauptwerkes schön zur Geltung. Das erste ist eine kurze vierstimmige Motette auf eine Lieblingsweise Bachs, den Weihnachtschoral «Vom Himmel hoch». In langen Noten trägt der Sopran das ehrwürdige Lied vor, und die anderen Stimmen begleiten mit erregten Gegenmelodien, die dem Cantus firmus entnommen sind. Das zweite ist ein heiteres Lied «Freut euch und jubiliert» für zwei Soprane, Alt und Tenor, die der instrumentale Baß mit einer freudigen ostinatoartigen Figur, einer Kette umgekehrter Mordente, begleitet.

Beisp. 27. BWV 243



Das dritte verwendet den liturgischen Text «Gloria in excelsis Deo»¹⁰⁸ in

¹⁰⁸ Doch fährt Bach, dem Beispiel Kuhnaus folgend, mit den Worten «et in terra

einem fünfstimmigen Chor mit Streicher- und Oboenbegleitung. Die letzte Nummer ist wieder lateinisch, ein Duett für Sopran und Baß «Virga Jesse floruit», das leider nach 30 Takten abbricht, da die letzte Seite der Partitur verloren ist. Doch kann das Stück rekonstruiert werden, da Bach es in seiner Weihnachtskantate BWV 110 verwendete.¹⁰⁹ Wenn die vier Einlagen von einer getrennt aufgestellten, kleinen Gruppe von Sängern und Instrumentalisten aufgeführt werden, läßt sich ein höchst anziehender Effekt erzielen, da die räumliche Trennung dazu beiträgt, den stilistischen Gegensatz zu betonen.

Im protestantischen Gottesdienst würde das *Proprium de tempore*, jener lateinische Teil der *Messe*, der nach dem Kirchenkalender von Woche zu Woche wechselt, allmählich durch deutsche Gesänge und Kantaten ersetzt. Anders stand es mit dem *Ordinarium*, dem Teil der *Messe*, der während des ganzen Jahres unverändert blieb. Im 16. Jahrhundert wurden Vertonungen des teils griechischen, teils lateinischen *Ordinariums* nicht selten von protestantischen Kantoren komponiert. Das *Credo* wurde jedoch zeitweise ausgelassen und durch ein deutsches Kirchenlied ersetzt. Überdies wurden mitunter protestantische Choralmelodien als *Cantus firmus* in die Vertonung des fremdsprachigen Textes eingefügt.¹¹⁰ Ein ähnlicher Vorgang konnte bei der Verwendung des lateinischen *Magnificat* mit eingestreuten deutschen Liedern im Weihnachts-Vespertagesgottesdienst beobachtet werden. Allmählich wurde es zur Regel, den lutherischen Gottesdienst in deutscher Sprache abzuhalten, wenn auch bei besonderen festlichen Anlässen fremdsprachige Texte in Verwendung blieben. Dies galt insbesondere für die «*Missa*» oder «*Missa brevis*» (kurze Messe, bestehend aus *Kyrie* und *Gloria*) sowie für das *Sanctus*. Städte wie Nürnberg und Leipzig, wo eine orthodoxe Einstellung vorherrschte, führten diese Tradition bis weit in das 18. Jahrhundert fort. Das *Kyrie* kam am ersten Adventsonntag zu Gehör, das *Gloria* zu Weihnachten, das *Sanctus* an den höchsten Feiertagen.

Bach komponierte vier kurze Messen (BWV 233–236), die wahrscheinlich nach 1735 entstanden. Es erscheint jedoch zweifelhaft, daß diese Werke für Leipzig bestimmt waren; wahrscheinlich waren sie dem Grafen Franz Anton

pax hominibus, bona voluntas» fort. Vgl. die Neuausgabe der ersten Fassung in NBA, Serie II, Band 3, Kassel 1955, S. 44f.

¹⁰⁹ Vgl. die Ausgabe von A. Dürr in «*Hortus Musicus*», Nr. 80, Kassel 1951.

¹¹⁰ Die Bache waren dieser Mischung besonders zugetan. Man findet sie in einem *Gloria* von Johann Nicolaus Bach (1669–1753), einem *Kyrie* und *Gloria* von Johann Ernst Bach (1722–77) und dem F-Dur-*Kyrie* von Johann Sebastian. Vgl. K. Geiringer, «Die Musikerfamilie Bach», München 1977, S. 104, 340.

von Sporck aus Lissa in Böhmen zugebracht. Es handelt sich hier hauptsächlich um Bearbeitungen von Kirchenkantaten, wie die nachstehende Tabelle zeigt.

beruht auf:

Messe in F-Dur (BWV 233)	Nr. 1 Kyrie (Chor) und	
	Nr. 2 Gloria (Chor) neu komponiert	
	Nr. 3 Domine Deus (Arie)	Kantate BWV Anh. 18(?)
	Nr. 4, 5 Qui tollis – Quoniam (Arien)	Kantate 102/3 und 5
	Nr. 6 Cum sancto (Chor)	Kantate 40/1
Messe in A-Dur (BWV 234)	Nr. 1 Kyrie (Chor) und	
	Nr. 3 Domine (Arie) neu komponiert	
	Nr. 2 Gloria (Chor)	Kantate 67/6
	Nr. 4 Qui tollis (Arie)	Kantate 179/5
	Nr. 5 Quoniam (Arie)	Kantate 79/2
	Nr. 6 Cum sancto (Chor) ¹¹¹	Kantate 136/1
Messe in g-Moll (BWV 235)	Nr. 1 Kyrie (Chor)	Kantate 102/1
	Nr. 2 Gloria (Chor)	Kantate 72/1
	Nr. 3–6 (3 Arien, 1 Chor)	Kantate 187/4, 3, 5, 1
Messe in G-Dur (BWV 236)	Nr. 1 Kyrie (Chor)	Kantate 179/1
	Nr. 2 Gloria (Chor)	Kantate 79/1
	Nr. 3 Gratias agimus (Arie)	Kantate 138/5
	Nr. 4 Domine Deus (Duett)	Kantate 79/5
	Nr. 5 Quoniam (Arie)	Kantate 179/3
	Nr. 6 Cum sancto (Chor)	Kantate 17/1

Demnach beginnen alle vier Messen mit einem Chorsatz, dem der Text des Kyrie zugrunde gelegt ist, das Gloria schließt sich an, Chöre am Anfang und am Schluß umrahmen eine Anzahl Arien. Die F-Dur-Messe enthält die geringste Zahl von «Parodien», während das g-Moll- und das G-Dur-Werk ausschließlich aus solchen Bearbeitungen bestehen. Besonders interessant ist das Kyrie der F-Dur-Messe. Hier singt der Baß als Träger des Cantus firmus die Melodie der Litanei «Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison», und gleichzeitig lassen die Hörner und Oboen den protestantischen Choral «Christe du Lamm Gottes» erklingen. Die Verschmelzung verschiedenartigen liturgischen Gutes zu einer künstlerischen Einheit ist hier besonders wirksam.¹¹²

Von ungleich größerer Bedeutung als diese kurzen Messen ist ein gigantisches

¹¹¹ Das Parodieverfahren findet hier nur Anwendung im «In gloria Dei».

¹¹² Die fünf «Sancti», die sich in Bachs eigener Niederschrift erhalten haben (BWV 237–241), scheinen hauptsächlich Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten zu sein.

Werk, die *h-Moll-Messe* (BWV 232),¹¹³ die Bach mit Unterbrechungen fast fünfundzwanzig Jahre lang beschäftigte. Es scheint, daß er 1733 das Kyrie zur Gedächtnisfeier für den verstorbenen Kurfürsten Friedrich August I. (August den Starken) sowie das Gloria zur Feier der Thronbesteigung seines Nachfolgers komponierte (vgl. S. 90). Das Sanctus in D-Dur mag dieser Komposition bereits 1724 für eine Weihnachtsaufführung vorangegangen sein. In den letzten Jahren seines Lebens, vielleicht erst 1747, faßte Bach den Plan, diese Einzelsätze zu ergänzen. Sein Ziel war, durch Einfügung eines Credo sowie durch Anfügung der Schlußabschnitte von Osanna an, ein groß angelegtes vollständiges Messenwerk zu schaffen.¹¹⁴ Die sich so ergebende Komposition war nicht für den katholischen Gottesdienst bestimmt. Sie war hierfür zu ausgedehnt; auch entspricht der Wortlaut an gewissen Stellen – beim Domine Deus und Sanctus – nicht ganz dem Text der katholischen Messe, und die in der Liturgie übliche Unterteilung in fünf Abschnitte (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) wurde von Bach nicht beibehalten. Ebenso wenig scheint Bach die Messe für den protestantischen Gottesdienst bestimmt zu haben. Einzelne Abschnitte eignen sich wohl hierfür, doch hat eine Vertonung des ganzen *ordinarium missae* keinen Platz in der protestantischen Liturgie. Die *h-Moll-Messe* ist ein abstraktes Werk von monumentalen Ausmaßen, ein gigantisches Bauwerk, das Bach als die Krönung seines Lebenswerkes auf dem Gebiete geistlicher Musik erschien. Die Vollendung eines solchen Werkes mag auf eine gewisse Milderung in der Haltung des alternden Meisters zurückzuführen sein. Von der früheren Orthodoxie scheint er sich einer mehr ökumenischen Einstellung zugewendet zu haben.

Das majestätische Werk ist reich an kunstvollen Formen; hier findet man eine erlesene Passacaglia, komplizierte Fugen mit Engführungen, Vergrößerungen und anderen Zügen strengen kontrapunktischen Stiles. Dem Werk eignet eine gewisse objektive Majestät, und nur wenn der Text sich auf Jesus bezieht, nimmt es einen mehr persönlich-warmen Charakter an. So strahlt das Duett *«Christe eleison»* (Nr. 2)¹¹⁵ verklarte Seligkeit und ekstatische Sehnsucht aus

¹¹³ Vgl. R. Gerber in BJ 1932, S. 119 ff.; A. Schering in BJ 1936, S. 1 ff.; F. Smend in BJ 1937, S. 1 ff.; W. Blankenburg, *Einführung in Bachs h-Moll Messe*, Kassel 1950; F. Smend, KB zu NBA II 1, Kassel 1956; W. Blankenburg in AML 1965, Fasc. III/IV, S. 107–112, 132–133; Christoph Wolff, *Der Stile Antico*, S. 184 ff.

¹¹⁴ Der Ursprung der *h-Moll-Messe* wird hier in Übereinstimmung mit der Theorie G. v. Dadelsens (*Chronologie*, S. 143 ff.) dargestellt. Er weicht in mancher Hinsicht ab von den Feststellungen F. Smends in KB zu NBA II/1, Kassel 1956. Chr. Wolff, a.a.O. S. 184, hält es für möglich, daß das Credo und Confiteor in der ersten Hälfte der vierziger Jahre entstanden.

¹¹⁵ W. Blankenburg, *Bachs h-Moll-Messe*, S. 17) weist darauf hin, daß die verschiedenen Hinweise auf Christus, die zweite Person der heiligen Dreieinigkeit, in der

und weicht so deutlich ab von dem ersten und zweiten «Kyrie eleison», die sich Gott Vater und dem Heiligen Geist in feierlicher Anbetung nähern. In gleicher Weise sind die beiden Chöre «Qui tollis peccata mundi» (Nr. 8) und «Et incarnatus est» (Nr. 15) einfache, zu Herzen gehende Kompositionen, die Bachscher Jesusminne beredten Ausdruck verleihen.

Der Komponist nahm keinen Anstand, in der Messe verschiedene Umarbeitungen von Sätzen aus Kantaten zu verwenden. Wie die folgende Übersicht zeigt, beruht ein großer Teil der fünfundzwanzig Abschnitte der Partitur auf älteren Werken.

H-MOLL-MESSE:

- 4. Gloria
- 6. Gratias, 25. Dona nobis
- 7. Domine Deus
- 8. Qui tollis
- 11. Cum sancto
- 13. Patrem omnipotentem
- 16. Crucifixus
- 20. Et exspecto
- 22. Osanna¹¹⁶
- 24. Agnus Dei

KANTATE:

- 191/1
- 29/2
- 191/2
- 46/1
- 191/3
- 171/1
- 12/2
- 120/2
- 215/1
- 11/4

Keine dieser Parodien wurde mechanisch durchgeführt, und meist zeigt sich in der Messe ein höherer Grad künstlerischer Vollendung als in dem Vorbild. So ist etwa das «Et exspecto resurrectionem mortuorum» dem Chor «Jauchzet ihr erfreuten Stimmen» aus der Ratswahlkantate «Gott man lobet dich» entnommen. Während das Original einen vierstimmigen Chor verwendet, fügt Bach mit souveräner Meisterschaft in der Messe eine fünfte obligate Stimme hinzu, die in zwangloser Weise das polyphone Gewebe bereichert. Ein berühmtes Beispiel einer meisterhaften Umarbeitung ist das «Crucifixus» der Messe. Es geht zurück auf eine Passacaglia in der Kantate «Weinen, Klagen», erhielt jedoch in der Messe einen wundervollen Abschluß, der von Moll nach Dur moduliert. Durch diesen Zusatz bereitete Bach nicht nur auf den atemraubenden Glanz des unmittelbar folgenden «Et resurrexit» vor, sondern erweiterte auch die Zwölfzahl der ursprünglichen Variationen auf dreizehn und versinnbildlichte so das tragische Geschehen durch die Unglückszahl.¹¹⁷

Form von Duetten gesetzt sind (siehe auch Nr. 7, «Domine Deus», Nr. 14, «Et in unum Dominum Jesum Christum»).

¹¹⁶ Es wird vermutet, daß das «Osanna», ebenso wie der erste Satz der Kantate BWV 215, auf den ersten Satz der verlorenen Glückwunschkantate «Es lebe der König» zurückgeht.

¹¹⁷ F. Smend («Kirchenkantaten» III/20) weist darauf hin, daß nach dem Zahlenal-

Da Bach in diesem Werk auf eine Zeit zurückgeht, in der die christliche Kirche noch nicht durch die Reformation gespalten war, entschloß er sich, in seiner Vertonung auch altehrwürdige Formen zu gebrauchen. So verwendet das Credo im ersten und letzten Abschnitt Melodien des gregorianischen Chorals (der auch der protestantischen Liturgie nicht unbekannt war) in Fugen von altertümlichem Motettencharakter. Auch die mixolydische Tonart¹¹⁸ findet Verwendung. Ebenso verstärken die häufig auftretenden fünfstimmigen Chöre und die aus Kompositionen der Vergangenheit übernommenen Vierhalbe-Takte in mehreren Chören den retrospektiven Charakter dieser Musik.

Andererseits fehlt es auch nicht an zeitgenössischen Zügen. Die Messe enthält Arien, die mit italienischen Opernkoloraturen verziert sind, und Duette im Stile Agostino Steffanis. Auch diese Nummern gewähren Einblick in Bachs Gedankenwelt. Im Duett «Et in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum» (Nr. 14) wird die mystische Einheit zwischen Gott Vater und seinem Sohn Jesus Christus durch eine Nachahmung im Einklang symbolisiert, die sich alsbald zu einem Kanon in der Quart wandelt. Der sanfte Zwiegesang der Oboi d'amore in der Baßarie Nr. 18 mit dem Hinweis auf «unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam» ist von besonderer Schönheit. Da dies ein Glaubenssatz von weitgehender Gültigkeit ist, mag es sein, daß der friedevolle Dialog der beiden Liebesoboen Harmonie und Verständnis zwischen Katholiken und Protestanten versinnbildlichen sollte.

Die zahlreichen Einzelsätze, aus denen das Gesamtwerk im Sinne der italienischen Kantatenmesse besteht, gliedern sich in vier Abschnitte von ungleicher Länge. Das Kyrie und Gloria, die Bach dem Kurfürsten Friedrich August II. überreichte, tragen die Überschrift «Missa». Das «Credo» wird im Autograph als «Symbolum Nicenum» bezeichnet. Der dritte Abschnitt ist das «Sanctus»; der vierte umfaßt die übrigen Messensätze: «Osanna», «Benedictus», «Agnus Dei», «Dona nobis pacem». Jeder der Abschnitte weist einen ebenmäßigen Aufbau auf. Das «Kyrie» ist, dem Text entsprechend, in dreiteiliger Form angelegt; zwei Chöre umrahmen ein Duett. Das «Gloria» beginnt mit einem monumentalen Chor, dem sieben Nummern folgen. Das Zentrum dieses Abschnittes bildet Nr. 8 mit seinem Hinweis auf den Heiland («Qui tollis»). Zu beiden Seiten stehen Nummern für Solostimmen (Nr. 7 «Domine Deus»; Nr. 9 «Qui sedes»). Eine aus Arie und Chor bestehende Gruppe geht Nr. 7 voran (Nr. 5 «Laudamus», Nr. 6 «Gratias agimus»), und eine entsprechende Gruppe (Nr. 10 «Quoniam»,

phabet das Wort «Credo» durch 43 ausgedrückt werden kann und daß im «Credo» der Messe das Wort «Credo» 43 Mal vorkommt.

¹¹⁸ Eine dem späteren Dur ähnliche mittelalterliche Tonart mit erniedrigter siebenter Stufe.

Nr. 11 «Cum sancto») folgt Nr. 9. Das «Symbolum Nicenum» besteht aus sieben Teilen, wobei die auf Jesu Opfertod bezügliche Nummer, das «Crucifixus» (Nr. 16), im Mittelpunkt steht. Sie wird auf jeder Seite von einem Chor umrahmt (Nr. 15 «Et incarnatus»; Nr. 17 «Et resurrexit»). Diesen drei Sätzen stehen Solostücke zur Seite; ein Duett (Nr. 14 «Et in unum») beziehungsweise eine Arie (Nr. 18 «Et in spiritum sanctum»). Am Anfang und Ende des «Symbolum» stehen die mächtigen Doppelpfeiler zusammenhängender Chöre, in deren erster Hälfte ein gregorianischer Choral Verwendung findet. Das «Sanctus» (Nr. 21) ist der kürzeste Abschnitt in der Messe. Es besteht nur aus einem Paar zusammenhängender Chöre, dem majestätischen «Sanctus» selbst, das eine Art Einleitung zu dem jublierenden «Pleni sunt coeli» darstellt. Der letzte Abschnitt besteht aus vier Sätzen. Zwei Chöre (Nr. 22 «Osanna», Nr. 25 «Dona nobis») umgeben zwei Arien für Tenor, beziehungsweise Alt (Nr. 23 «Benedictus», Nr. 24 «Agnus dei»).

Betrachtet man das Werk als ein Ganzes, so findet man, daß die allgemein gebräuchliche Bezeichnung «h-Moll-Messe» nicht wirklich gerechtfertigt ist. Die Komposition enthält mehr als doppelt so viele Stücke in D-Dur als in h-Moll. D-Dur ist die Tonart des strahlend-jubelnden «Gloria» und des majestätischen «Credo». In D-Dur steht das glänzende Osterstück «Et resurrexit» und der gewaltige Lobgesang des «Sanctus» (die sechs Stimmen dieses Chores mögen von den sechs Flügeln der Seraphim in Jesaja 6 inspiriert sein). Das Vorherrschen dieser Tonart trägt zum Zusammenschluß des ganzen Werkes entscheidend bei. Außerdem sei hervorgehoben, daß das abschließende «Dona nobis pacem» (Nr. 25) die gleiche Musik verwendet wie der Chor «Gratias agimus tibi» (Nr. 6). Dies hat nicht nur konstruktive Bedeutung. In gewisser Hinsicht schließt der Meister hiermit die Messe auch mit der im lutherischen Gottesdienst traditionellen Danksagung ab.

Unserer Zeit ist es vergönnt, häufige Konzertaufführungen des erhabenen Werkes zu hören, das uns als eine der bedeutendsten Kundgebungen religiösen Geistes erscheint. Im Verein mit Beethovens Missa Solemnis zählt Bachs große Messe zu den unsterblichen Zeugnissen für die Suche der Menschheit nach den ewigen Wahrheiten.

II. ORGELWERKE

Wir bewundern in Bach den Schöpfer genialer Orgelkompositionen, in denen Gipfelleistungen von einzigartiger Bedeutung erreicht werden. Bachs Zeitgenossen aber sahen in ihm hauptsächlich den blendenden Orgelvirtuosen und Fachmann auf dem Gebiete des Orgelbaus. Im Nekrolog heißt es: «Mit seinen zweenen Füßen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem, nicht ungeschickten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden.»¹ Sogar Johann Adolph Scheibe konnte in seinem Angriff auf Bachs Kompositionen nicht umhin, sich folgendermaßen zu äußern:² «Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbahr und so behend in einander schrencken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kan, ohne einen einzigen falschen Thon einzumischen oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.»

Bach war durchaus bereit, seine Meisterschaft im Improvisieren auf der Orgel vorzuführen, und Forkel hat uns einen lebendigen Bericht geliefert über die unvergleichliche Kunst, die er bei solchen Darbietungen entfaltete (s. S. 31 f.).

Wiederholt wurde der Meister auch aufgefordert, Orgelprüfungen abzunehmen und Vorschläge für die Verbesserung der Instrumente zu machen. So hat er in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Dresden, Altenburg, Halle, Erfurt, Naumburg, Kassel, Gera, Leipzig und anderen Orten Orgeln kritisch untersucht. Eine besonders günstige Gelegenheit bot sich ihm in Mühlhausen in den Jahren 1708 und 1709, als die Orgel in der Kirche Divi Blasii nach seinen Angaben umgebaut wurde (s. S. 23 f.). Des jungen Organisten Entwurf zeigt, daß er nicht nur der künstlerischen, sondern auch der technischen Seite des Problems völlig gewachsen war.

Der Komponist spielte auf einer großen Anzahl verschiedener Orgeln, die meistens nur von mittelmäßiger Qualität waren. Jede war nach besonderen Spezifikationen gebaut und unterschied sich in Einzelheiten von den übrigen. Manche besaßen die Klangfülle und Vielseitigkeit der von Arp Schnitger

¹ BJ 1920, S. 24–25.

² «Der Critische Musicus», 14. Mai, 1737; «Bach-Dokumente» II, S. 286.

(1648–1719) in Norddeutschland gebauten Instrumente, andere wieder die einfachere und einheitlichere Bauart der in Sachsen von Gottfried Silbermann (1683–1753) angefertigten Orgeln.

Eine kurze Darlegung der Grundzüge des deutschen Orgelbaus in der Bach-Zeit, sowie der Entwicklung einiger damals in Kompositionen für Tasteninstrumente gebrauchter Formen, mag der Besprechung Bachscher Werke vorangehen.

Der Klang der *Barockorgel* beruhte in erster Linie auf den Pfeifen des Prinzipal-Registers. Es bestand aus offenen, zylindrischen Labialpfeifen (Flötenstimmen) mittlerer Mensur, die gewöhnlich aus Zinn hergestellt waren und voll und kräftig klangen. In der Regel traten sie als 8³ Stimme auf, doch wurden auch Register mit größeren und kleineren Pfeifen (32', 16' und 4') gebraucht. Wichtig war auch eine andere Gruppe von Flötenpfeifen, die sowohl offen als auch gedackt (am Oberende verschlossen) auftrat und gleichfalls in verschiedenen Größen gebaut wurde. Sie waren aus Holz oder Zinn gefertigt und brachten einen leichten, hellen oder einen scharfen, klaren Klang hervor. Überdies wurde eine geringe Anzahl Zungenpfeifen gebraucht, welche den Ton der Blechblas- und Rohrblasinstrumente nachahmten und entsprechend benannt wurden. Mixturen (gewöhnlich aus drei- bis sechsfachen Quinten und Oktaven bestehende Register) trugen dazu bei, dem Orgelklang Glanz und Leben zu verleihen.

Verschiedene Orgelregister wurden zu Gruppen zusammengefaßt und mit einem der Orgelmanuale verbunden. Die meisten und wichtigsten Stimmen befanden sich im Hauptwerk (mitunter auch als Oberwerk bezeichnet), das von einem oberen Klavier gespielt wurde; darunter lagen die Pfeifen des Brustwerkes. Hinter dem Organisten befand sich das Rückpositiv, das gewöhnlich mit dem untersten Manual verbunden war. Spezielle Pfeifen, die an den Seiten angebracht waren, wurden vom Pedal aus bedient.

Freilich waren nur selten alle vier hier erwähnten Gruppen in dem gleichen Instrument vertreten. Bachs Orgeln waren gewöhnlich nur mit zwei, höchstens drei Manualen sowie einem Pedal ausgestattet.

Der Winddruck war niedrig, was eine helle, doch niemals explosive Tongebung zur Folge hatte. Die dynamischen Möglichkeiten waren geringer als bei Instrumenten des 19. Jahrhunderts. Scharfe Gegensätze zwischen ganz leiser und ungewöhnlich lauter Tongebung waren weder möglich noch wurden sie angestrebt. Es fiel dem Spieler schwer – ohne die Hilfe eines Assistenten – die Registrierung während des Spieles zu ändern. Gewöhnlich blieb die Wahl der klingenden Stimmen unverändert während der Dauer eines Satzes. Andererseits war ein Wechsel der Manuale während des Spieles sehr gebräuchlich. Die 'Terrassen-Dynamik' der Barockzeit beruht auf solcher Abwechslung.

Der Organist mußte beim Spiel größere Kraft aufwenden, wenn er mehrere Orgel-

³ Die Ausdrücke 8' (8-Fuß), 16', 32' werden zur Lagenbezeichnung der Orgelstimmen verwendet. Bei einem 8' Register erklingt jede Pfeife in der Lage der entsprechenden Orgeltaste. Dagegen ertönt bei einem 16' jede Pfeife eine Oktave tiefer und bei einem 32' zwei Oktaven tiefer als die zugehörige Taste. Andererseits klingt im 4' die Pfeife eine Oktave höher und im 2' zwei Oktaven höher als die betreffende Orgeltaste.

register gleichzeitig gebrauchte. Dies war insbesondere der Fall, wenn *organo pleno*, die Kombination einer beträchtlichen Anzahl von Orgelstimmen, vorgeschrieben war. Schnelles Tempo oder starke Auszierung der Melodie waren unter solchen Umständen nur schwer zu erreichen.

Die Barockorgel war mit einer mechanischen Traktur ausgestattet. Hölzerne Stäbchen und Drähte besorgten die Verbindung von den Tasten zu den Pfeifen. Die Konstruktion des Instrumentes war eher einfach. Sorgfältige Phrasierung war möglich, und der Organist konnte innerhalb gewisser Grenzen direkten Einfluß auf die Tongebung ausüben. Die Orgel der Barockzeit war ein verhältnismäßig schmiegsames Instrument und als Werkzeug zur Wiedergabe zeitgenössischer Tonwerke den überentwickelten elektro-pneumatischen Orgeln einer späteren Zeit entschieden überlegen.

Die *Orgelkompositionen* des 18. Jahrhunderts lassen sich in zwei Gruppen einteilen: solche, die auf einem bereits bestehenden Cantus firmus beruhen, und frei erfundene Werke. Beide gehen zurück auf Formen, die vor dem Beginn des Barockzeitalters entstanden. Zunächst sei ein Überblick über die Entwicklung der *frei komponierten Werke* gegeben.

Das *Ricercar* war ein fugenartiges Stück in mehreren Abschnitten, das der geistlichen Vokalmusik der Renaissance nachgebildet war. Die italienische Bezeichnung «einsig aufsuchen» nimmt auf die polyphone Verarbeitung der Themen Bezug. *Ricercare* verwendeten gewöhnlich prägnante Themen vokalen Charakters in langen Noten. Die großen Venezianer Giovanni Gabrieli (1557–1612) und Claudio Merulo (1533–1604) schrieben *Ricercare*, die aus einer Kette kurzer Fugen bestanden, deren jede mehrere Themen unter gelegentlichem Wiederauftreten des Anfangsthemas verwendete. Girolamo Frescobaldi (1583–1643) bevorzugte eine andere Art von *Ricercar*, die auf der Variationentechnik beruhte. Hier wurde ein einziges Thema verwendet, das in den aufeinander folgenden Abschnitten rhythmische und melodische Veränderungen erfuhr.

Dem *Ricercar* eng verwandt war die für Tasteninstrumente bestimmte «Kanzone» des 16. Jahrhunderts, eine von dem weltlichen vokalen Chanson abgeleitete Form. Sie verwendete kleingliedrige Themen leichteren Charakters. Gabrieli und Merulo waren unter den ersten Autoren solcher Kanzen. Frescobaldi schrieb Variation-Kanzen, in denen, ebenso wie in seinen *Ricercaren*, ein einziges Thema in jedem Abschnitt umgewandelt wurde.

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), der große Amsterdamer Organist und Lehrer, komponierte «Phantasien», in denen sowohl Züge des *Ricercar* wie der Kanzone zu beobachten sind. Er verwendete einen Hauptgedanken, zu dem in den folgenden Abschnitten wechselnde Gegenmelodien traten. Sweelinck bevorzugte eine dreiteilige Form und Themen monumentalen Charakters.

Frescobaldi und Sweelinck übten stärksten Einfluß auf die deutsche und österreichische Orgelmusik des 17. Jahrhunderts aus. Der Wiener Hoforganist Johann Jakob Froberger (1616–67), ein Schüler Frescobaldis, schrieb Variation-*Ricercare* und Variation-Kanzen. Samuel Scheidt (1587–1654), der bei Sweelinck studierte und später Kirchenmusikdirektor in Halle wurde, komponierte Werke in der Art der Phantasien seines Lehrers. Diese eindrucksvollen Kompositionen, die von den verschiedensten Möglichkeiten des polyphonen Stils Gebrauch machten, wurden vom

Komponisten «Fugen» genannt, eine Bezeichnung, die in Deutschland für Stücke ähnlichen Charakters starke Verwendung fand.

Im Gegensatz zu den von vokalen Formen abgeleiteten Arten Ricercar und Kanzone ist die «Toccata» (von italienisch *toccare* – berühren) eine improvisatorische Komposition instrumentalen Ursprungs. Der Venezianer Andrea Gabrieli (1510–86) schrieb Toccaten mit kurzen, imitierenden Abschnitten sowie Akkorden, Trillern und Läufen von ansteigender rhythmischer Bewegung. Claudio Merulo fügte ricercar-artige Episoden in die improvisatorischen Abschnitte ein, wodurch er eine fester gefügte Form erzielte. Sweelinck komponierte Stücke im Stile Gabrielis sowie in dem Merulos; die Werke der zweiten Gruppe verarbeiten charakteristische Motive in den improvisierenden Abschnitten und haben fugenartige Stücke im Zentrum. Die meisten Komponisten Mitteleuropas folgten dieser Richtung. So schrieb Froberger Toccaten mit ein oder mehreren eingefügten fugierten Abschnitten, wobei gewöhnlich thematische Beziehungen zwischen den fugierten und den improvisatorischen Teilen hergestellt wurden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte Deutschland die unbestrittene Führung auf dem Gebiet der Orgelmusik errungen. Dies war teilweise auf die Vorliebe der Deutschen für den polyphonen Stil zurückzuführen und teilweise auf den Bedarf nach unabhängiger Orgelmusik im lutherischen Gottesdienst, der die Anforderungen an das Instrument in der katholischen oder kalvinistischen Kirche bei weitem übertraf. Unter den großen norddeutschen Komponisten, die einen direkten Einfluß auf Bach ausübten, sind Matthias Weckmann (1619–1674) und Jan Adams Reinken (1623–1722) in Hamburg, Dietrich Buxtehude (1637–1707) in Lübeck und Georg Böhm (1661–1733) in Lüneburg zu nennen. In Mitteldeutschland wirkten Johann Kuhnau (1660–1722), Bachs Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, und Johann Pachelbel (1653–1706), bei dem Sebastians ältester Bruder und Lehrer studierte. Pachelbel, der in Wien, Nürnberg, Eisenach und Erfurt tätig war, stellte so die Verbindung zwischen dem von Italien beeinflussten Süden Deutschlands und der Wirkensstätte der Bach-Musiker her.

Diese Komponisten und ihre Zeitgenossen führten den schrittweise sich vollziehenden Prozeß durch, wobei die verschiedenartigen polyphonen Formen des 17. Jahrhunderts in die Fuge des 18. Jahrhunderts umgewandelt wurden. Eine Grundlage dieser Transformation bildete die sich damals langsam durchsetzende Reform in der Stimmung der Tasteninstrumente: die sogenannte «mitteltönige Temperatur» wurde durch die «gleichschwebende Temperatur» ersetzt. Bei der «mitteltönigen Temperatur» waren die großen Terzen harmonisch rein gestimmt, während dies für die Quinten nicht zutraf. Tonarten mit zahlreichen Vorzeichen sowie ausgedehnte Modulationen waren praktisch unverwendbar. Bei der «gleichschwebenden Temperatur» wurde die Oktave in zwölf gleiche Halbtöne geteilt. Kein Intervall war vollkommen rein, aber auch keines unbrauchbar. Tonarten mit beliebig vielen Vorzeichen sowie unbeschränkte Modulationen konnten Verwendung finden. Der in früheren kontrapunktischen Kompositionen durch Themenwechsel und Themenvariationen erzielte Abwechslungsreichtum konnte in der Fuge des 18. Jahrhunderts allmählich durch Modulation erzielt werden. Mehr und mehr gewann die auf dem Prinzip des freien Tonartwechsels beruhende einthematische Fuge an Bedeutung.

Die «Fuge» des 18. Jahrhunderts ist eine kontrapunktische Komposition, die eine

bestimmte Anzahl voneinander unabhängiger Stimmen verwendet. Am häufigsten sind Fugen mit drei oder vier Stimmen, doch gibt es auch Fugen mit zwei und andererseits mit fünf oder mehr Stimmen. Das Fugenthema (in seiner Originalgestalt *«Dux»* genannt) wird am Anfang von einer der Stimmen unbegleitet angestimmt. Es folgt eine Antwort in der zweiten Stimme (*«Comes»* genannt), bei der alle oder doch die Mehrzahl der Töne des *«Dux»* eine Quinte nach oben oder ein Quart nach unten transponiert werden. Während die zweite Stimme den *«Comes»* ertönen läßt, bringt die erste einen rhythmisch kontrastierenden Kontrapunkt. (Wenn dieser Kontrapunkt in der Fuge häufige Verwendung findet, so kann er als *«Kontrasubjekt»* angesehen werden.) Allmählich tritt jede der Fugenstimmen mit dem *«Dux»* oder *«Comes»* ein. Oft kommt es zu einem zusätzlichen Einsatz, um so die Illusion einer größeren Zahl von Stimmen zu schaffen. So kann das Thema viermal in einer dreistimmigen Fuge erklingen, fünfmal in einer vierstimmigen, bevor die *«Exposition»* der Fuge oder die erste Durchführung des Themas abgeschlossen ist. (Eine kleine Fuge, die nur eine solche *«Exposition»* umfaßt, wird oft als *«Fugato»* bezeichnet.)

Die folgenden Durchführungen bedienen sich der Modulation in verwandte Tonarten, während gleichzeitig die verschiedenen kontrapunktischen Möglichkeiten des Themas weiter erforscht werden. Es kann in *«Augmentation»* (mit verlängerten Notenwerten) oder in *«Diminution»* (mit verkürzten Notenwerten) oder in *«Umkehrung»* (mit spiegelbildlicher Vertauschung der Intervalle) vorgeführt werden. Häufig sind auch *«Engführungen»*, bei denen ein neuer Themeneinsatz beginnt, bevor der alte beendet ist. Auch verschiedene Kombinationen all dieser Kunstmittel kommen vor. Andererseits schieben die Komponisten häufig Passagen ein, die das Fugenthema nicht direkt verwenden und nur locker damit zusammenhängen. Diese *«Episoden»* können die kontrapunktischen Durchführungen des Fugenthemas trennen. Am Schluß kehrt die Fuge zu ihrer ursprünglichen Tonart zurück, und nun wird meist ein besonders eindrucksvoller kontrapunktischer Effekt erzielt.

Gewöhnlich beruht die Fuge auf einem einzigen Hauptthema. Es gibt jedoch auch *«Doppelfugen»*, die zwei Themen entwickeln. Diese können schon am Anfang gleichzeitig erklingen, oder das zweite Thema tritt später auf und wird dann mit dem ersten kombiniert. Auch *«Tripelfugen»* und *«Quadrupelfugen»* kommen vor.

Der Fuge verwandt ist der *«Kanon»*, der mehrere Jahrhunderte vor Bachs Zeit bereits in Verwendung stand. Dies ist eine polyphone Komposition, worin eine Stimme genau von einer oder mehreren anderen später einsetzenden Stimmen nachgeahmt wird. Die nachahmenden Stimmen treten in einer bestimmten Distanz zur Originalmelodie ein. Die imitierenden Stimmen können die ursprünglichen Noten transponieren, vergrößern, verkleinern, in Umkehrung oder in Rückwärtsbewegung anstimmen. Zuweilen wird eine Begleitstimme hinzugefügt, die sich nicht an der Imitation beteiligt. Vielerlei Arten kanonischer Arbeit sind bei Bach zu finden.

Die allmählich heranwachsende spätbarocke Fuge übte starken Einfluß auf die Entwicklung der Toccata aus. Bedeutsam sind die groß angelegten Werke Dietrich Buxtehudes und anderer norddeutscher Komponisten. Mit ihren starken Kontrasten zwischen den einzelnen Abschnitten, den an vokale Kompositionen erinnernden dramatischen Rezitativen und Ausbrüchen von Leidenschaft gehören diese Toccaten zu den subjektivsten und phantastischsten Äußerungen barocker Instrumentalmusik. In diese groß angelegte Form wurden allmählich fugenartige Mittelteile eingefügt,

wobei sich die Anlage der polyphonen Abschnitte in Anlehnung an die zeitgenössische Entwicklung der Fugentechnik veränderte.

Vorwiegend auf österreichischen Boden kam es in den Toccaten zu einer scheinbar unbedeutenden, für die Zukunft jedoch sehr wichtigen Entwicklung. Hier verlor der improvisatorische Schlußabschnitt an Bedeutung, bis er völlig verschwand. Gleichzeitig wurde der Zusammenhalt zwischen dem improvisatorischen Anfang und dem fugierten Mittelteil aufgegeben. Der erstere endete mit einer vollen Kadenz, der letztere begann ein neues Thema zu verarbeiten, das in keiner Verbindung zu den Gedanken des Anfangsabschnittes stand. So entstand um 1700 ein bald unter der Bezeichnung «Präludium und Fuge» verbreitetes Paar von Instrumentalsätzen.

Orgelkompositionen beschäftigten Bach sein ganzes Leben hindurch.⁴ Unter seinen frühesten Arbeiten finden sich Werke für das Instrument, und eines der letzten Stücke, mit denen sich der nahezu erblindete Meister befaßte, war ein Orgelchoral. Wie bei anderen Gattungen des Bachschen Schaffens ist es auch bei den Orgelkompositionen unmöglich, genaue Entstehungsdaten festzustellen. Dessenungeachtet lassen sich die Werke auf Grund allgemeiner philologischer und stilistischer Merkmale den verschiedenen Schaffensperioden des Meisters zuordnen. Hierbei ergibt sich freilich eine Schwierigkeit aus der Tatsache, daß Bach häufig ein Orgelwerk viele Jahre nach der Entstehung umarbeitete. Wenn eine solche Komposition die charakteristischen Züge der Schaffensperiode aufweist, in der die Revision erfolgte, so wird sie mit den Werken jener Zeit besprochen werden.

Der *ersten Schaffensperiode* müssen jene frei erfundenen Werke zugeordnet

⁴ Aus der sehr reichhaltigen Literatur über Bachs Orgelmusik seien hervorgehoben: A. Pirro, «L'Orgue de Bach», Paris 1895; H. Luedtke, «J. S. Bachs Choralvorspiele», BJ, 1918, S. 1 ff.; H. Grace, «The Organ Works of Bach», London 1922; F. Dietrich, «Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln», BJ 1929; H. Klotz, «Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock», Kassel 1934; G. Frotscher, «Geschichte des Orgelspiels», Berlin 1935, II, S. 849 ff.; F. Florand, «J. S. Bach L'oeuvre d'orgue», Paris 1946; H. Keller, «Die Orgelwerke Bachs», Leipzig 1948 (2. Aufl. in engl. Übersetzung von Helen Hewitt, New York 1967); F. Germani, «Guida illustrativa alle composizioni per organo di J. S. Bach», Roma 1949; N. Dufourcq, «J. S. Bach le maître de l'orgue», Paris 1948; H. Klotz, «Bachs Orgeln und seine Orgelmusik», Mf III, 1950; P. Aldrich, «Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works», New York 1951; W. Emery, «Notes on Bach's Organ Works», London 1952 ff.; W. Schrammek, «Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von J. S. Bach», BJ 1954, S. 7–28; W. Tell, «Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert», Leipzig, 1955; W. L. Sumner, «The Organ of Bach», Hinrichsen Musical Year Book VIII, 1956; R. L. Tusler, «The Style of J. S. Bach's Chorale Preludes», Berkeley 1956; G. von Dadelsen, «Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins», in Festschrift Fr. Blume, Kassel 1963, S. 77 ff.; E. Arfken, «Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins», BJ 1966, S. 41 ff.; Chr. Albrecht, «J. S. Bachs Clavierübung Dritter Teil», BJ 1969, S. 46 ff.; H. Eppstein, «Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen», BJ 1969, S. 5 ff.; KB zu den einschlägigen Bänden der NBA.

werden, in denen der Komponist offensichtlich bemüht war, sich handwerkliches Können in seinem Fach anzueignen und gleichzeitig den eigenen Stil auszubilden. In den Stücken dieser Gruppe zeigt sich der Einfluß seiner Verwandten, vor allem des großen Organisten Johann Christoph Bach. Darüber hinaus waren die bedeutenden Orgelmeister Deutschlands seine Vorbilder. Die brillante, rhapsodische Tonsprache Dietrich Buxtehudes, Vincent Lübecks und Georg Böhms beeinflusste ihn. Andererseits scheinen Passagen in raschen Terzen- und Sextenfolgen auf die Kunst Johann Pachelbels hinzuweisen. In diesen Frühwerken zeigt sich der Komponist oft als zu redselig; seine harmonische und polyphone Schreibweise ist unreif, das Gefühl für Form und Ebenmaß noch nicht voll entwickelt. Es ist bezeichnend für den ungleichmäßigen Charakter dieser frühen Orgelwerke, daß manche von ihnen sehr schwierige und brillante Pedalstimmen aufweisen, während andere das Pedal überhaupt nicht verwenden. Die Orgelwerke des jungen Bach sind jedoch keineswegs reizlos. Sie sind überschwänglich im Ausdruck und zeigen in ihrer subjektiven Tonsprache das persönliche Gepräge des heranwachsenden Genies. Eine ausgesprochene Ähnlichkeit besteht zwischen Bachs und Brahms' erster Schaffensperiode. Auch bei dem letzteren entschädigt der starke Gefühlsgehalt und die leidenschaftliche Ausdruckskraft für den Mangel an formaler Vollendung.

Bezeichnende Beispiele liegen in den «Präludien und Fugen in a-Moll und c-Moll» vor BWV 551, 549, die möglicherweise noch in Bachs Lüneburger Zeit fallen. Das Werk in a-Moll ist eine Art Toccata; es ist ein wirkungsvolles Stück, das im Mittelteil zwei eher oberflächlich gebaute fugierte Abschnitte enthält. Die erste kurze Fuge von nur siebzehn Takten verwendet ein heiter sprudelndes Thema im Charakter Buxtehudescher Melodienbildung, das der Komponist nicht ernstlich zu entwickeln versucht. Die zweite Fuge scheint ein neues Thema einzuführen, doch wird es von einer laufenden Gegenmelodie begleitet, die allmählich an Bedeutung gewinnt, gleichzeitig aber auch mehr und mehr an das Thema der ersten Fuge gemahnt. So zeigt sich selbst in diesem recht primitiven Stück Bachs Streben, die verschiedenen Abschnitte eines Werkes innerlich miteinander zu verbinden. Das Werk in c-Moll besteht aus drei Abschnitten: einer rhapsodischen Einleitung, einer Fuge und einer improvisatorisch gehaltenen Coda. Das breit geschwungene Fugenthema wird aus einem Motiv erarbeitet, das in dem einleitenden Toccata-Abschnitt auftritt. Dessenungeachtet sind die beiden Teile deutlich voneinander abgehoben und durch eine Kadenz getrennt. Schwung und Energie charakterisieren das feurige Werk, und die dem Pedal gelegentlich anvertrauten schnellen Passagen tragen zu seinem glänzenden Charakter bei.

Eine wirksame thematische Beziehung zwischen drei aufeinander folgenden

Sätzen wird in der *‘Fantasie in G-Dur’*⁵ (BWV 571) erzielt. Das deutlich nach norddeutschen Vorbildern angelegte Werk beginnt in recht uncharakteristischer Weise, steigert sich jedoch zusehends an Bedeutung und erreicht einen Höhepunkt im Schlußteil, wo eine aus sechs stufenweise absteigenden Noten bestehende Ostinatofigur eingeführt wird. Sie erscheint nicht nur im Baß, sondern auch im Sopran und Alt, sowohl in ihrer ursprünglichen als auch in transponierter Gestalt. Dies ist ein frühes, noch recht bescheidenes Beispiel für Bachs Gebrauch einer Technik, die in der gewaltigen c-Moll-Passacaglia zu so großartiger Verwendung kommen sollte.

In eine etwas spätere Zeit – vielleicht in das Jahr 1707 – fällt die *‘Toccata in E-Dur’* (BWV 566), die auch in einer Fassung in C-Dur bekannt ist. Wieder stellt Bach zwei Fugen auf, denen jeweils ein freier improvisatorischer Abschnitt vorangeht. Die einleitende Toccata und die beiden Fugen – die erste in Viertel-, die zweite in Dreivierteltakt – weisen eine enge Verwandtschaft auf, da Bach die Hauptgedanken mit Hilfe thematischer Variation voneinander ableitet.

Beisp. 28. BWV 566



Besonders reizvoll ist der festlich glänzende Anfang des Werkes und der durch die toccataartige Auflösung der Fuge in virtuose Passagen erzielte feierliche Schluß.

Eine Anzahl Orgelwerke scheinen an der Grenze zwischen Bachs erster und zweiter Schaffensperiode zu stehen. Hier findet man noch starke Abhängigkeit von Vorbildern und Zeichen der Unreife; andererseits aber erkennt man die Hand des erfahrenen Praktikers. Bach mag diese Werke vor seiner Abreise nach Weimar geschaffen haben.

⁵ Die Echtheit des Werkes ist angezweifelt worden. Im ganzen bieten die Orgelwerke Bachs in dieser Hinsicht noch manche ungelöste Probleme. Gewisse Werke, die im 19. Jahrhundert als Schöpfungen J. S. Bachs angesehen wurden, haben sich inzwischen als Kompositionen anderer erwiesen. So sind etwa die Orgelchoräle *‘Ach Gott und Herr’* (BWV 692, 693) Werke J. G. Walthers; die Choralpartita über *‘Allein Gott in der Höh’* (BWV 771), die Hull als eines der schönsten Werke des jungen Bach bezeichnete, ist wahrscheinlich von A. N. Vetter, während das Trio c-Moll (BWV 585) wohl von J. T. Krebs herrührt. (Vgl. *‘Die Orgel’* II, Nr. 18, Leipzig 1963.)

Das «Präludium und Fuge in g-Moll» (BWV 535) ist ein toccataartiges Werk mit einer dem einleitenden Abschnitt entsprechenden, improvisatorisch gehaltenen Coda, thematischer Wechselbeziehung zwischen Präludium und Fuge und den von Buxtehude in seinen Fugenthemen bevorzugten Tonwiederholungen. Die kraftvolle Fuge nimmt an Intensität zu; als Höhepunkt erklingt ein eindrucksvolles Pedalsolo, das zu einem Schluß von barocker Pracht überleitet.

Toccatacharakter kennzeichnet auch das «Präludium und Fuge in G-Dur» (BWV 550). Wieder sind die beiden Stücke thematisch verwandt und werden durch eine kurze Überleitung von norddeutschem Charakter verknüpft. Das weitschweifige Präludium mit seinem Pedalsolo von mehr als 100 Noten und der etwas primitive, hauptsächlich harmonische Charakter der Fuge sprechen für eine Entstehung in der ersten Periode; andererseits weisen die Eleganz und Logik der Ausarbeitung schon auf Bachs spätere Werke hin.

Das «Präludium und Fuge in D-Dur» (BWV 532) ist besonders großzügig angelegt. Das Präludium besteht aus drei Abschnitten: einer glänzenden, bewegten Einleitung, einem gelassen-heiteren *Alla breve*, das mit seinen langsam wechselnden Harmonien an Frescobaldis «*durezza e ligature*» gemahnt, und einem dramatischen *Adagio* mit rezitativartigen Passagen am Ende. Die brillante Fuge, in der Bach von Pachelbel sowie von Buxtehude beeinflusst zu sein scheint,⁶ ist auf einem weitschweifigen Thema aufgebaut, das durch eine kühne Pause unterteilt ist. Im Verlauf der Fugenarbeit wird diese Pause durch andere Stimmen wirkungsvoll ausgefüllt. Die eher leichtflüssig gehaltene Fuge bietet einen eindrucksvollen Gegensatz zu dem ernsteren und gediegeneren Präludium.

Das «Präludium und Fuge in e-Moll» (BWV 533) ist dagegen besonders kurz und gedrungen gehalten und wird daher oft als «das Kleine» bezeichnet. Obwohl jugendliche Unachtsamkeiten, wie parallele Oktaven, darin zu beobachten sind, bewundern die Organisten das Werk als eine der feinsinnigsten und ausdrucksvollsten Kompositionen für das Instrument, eine erlesene Miniatur, in der der Gefühlsgehalt die technische Ausarbeitung in den Schatten stellt. André Pirro⁷ nimmt an, daß das Stück in Mühlhausen zur Einweihung der nach Bachs Angaben umgebauten Orgel erklang.

Die kurze «Fuge in g-Moll» (BWV 578) liegt ohne Präludium vor. Dieses häufig gespielte Werk hat eines jener melodiosen, eingängigen Themen (Beisp. 29),

⁶ Vgl. Pachelbels D-Dur-Fuge (Denkmäler der Tonkunst in Bayern IV/1, 1903, S. 43) und Buxtehudes F-Dur-Fuge (Gesamtausgabe, 1925, I, S. 83).

⁷ «L'Art des Organistes», *Encyclopédie Lavignac* II, Paris 1926, S. 1352.

Beisp. 29. BWV 578



die in den Werken des jungen Genies häufig anzutreffen sind. Anscheinend war auch der Komponist von der Melodie bestrickt, da er sich nicht stark bemühte, sie weiter zu entwickeln. Die Fuge ist kunstlos angelegt, die kontrapunktische Arbeit oberflächlich. Doch der Hörer kann nicht umhin, jede Wiederkehr des anmutigen Themas mit Freude zu begrüßen.

Wohl das eindrucksvollste und bekannteste Werk aus Bachs Jugendzeit ist die *«Toccat in d-Moll»* (BWV 565). Stark rhapsodisch gehaltene Abschnitte eröffnen und beschließen das Werk. Die frei fließende Fuge in der Mitte ist lose gebaut, wobei Läufe und gebrochene Akkorde die einzelnen Themeneinsätze trennen. Offenbar wollte der Komponist auch im Mittelteil an dem Gepräge einer brillanten Improvisation festhalten. Das Fugenthema scheint von violinistischer Technik – dem rasch abwechselnden Spiel auf zwei benachbarten Saiten – inspiriert zu sein. Die Klanggewalt der Toccat und das hier entfesselte Feuerwerk technischer Brillanz schaffen eine Tondichtung voll leidenschaftlicher Subjektivität; freilich paart sich hier überschäumendes Gefühl mit meisterlichem handwerklichen Können. Die Toccat ist von einem Organisten geschaffen, der mit den Möglichkeiten seines Instrumentes so innig vertraut war, daß er stärkste Wirkungen erzielen konnte, ohne dem Spieler allzu schwer ausführbare technische Probleme zu stellen. In ihrer sprühenden Intensität ist diese Komposition unzweifelhaft ein Produkt von Bachs jugendlichem *«Sturm und Drang»*, doch verrät nichts in dem Werk stilistische Unsicherheit.⁸

⁸ Klotz (a.a.O. S. 194) weist auf die Verwendung der Note Cis im Pedalpart der d-Moll Toccat hin. Diese Note fehlte auf Bachs Arnstädter und Mühlhauser Orgeln, während sie andererseits von Bach in seinen Weimarer Kompositionen verwendet wurde. In ähnlicher Weise hat Keller (a.a.O. S. 78) darauf hingewiesen, daß im Pedalpart des Präludium und Fuge in G-Dur (BWV 550; vgl. S. 215) die Note e' vorkommt, die Bach erst in Weimar an der Orgel zur Verfügung stand. Die beiden Forscher wurden hiedurch veranlaßt, diese zwei Kompositionen Bachs Weimarer Periode zuzuschreiben. Es sollte jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß diese effektvollen Werke von dem Virtuosen Bach für Orgeln außerhalb seines ständigen Wohnsitzes geschrieben waren, so daß er bei Besuchen in anderen Orten seine Meisterschaft zur Schau stellen konnte. Dies würde die Verwendung ungewöhnlicher Noten in den Werken der ersten Periode erklären.

Neben frei erfundenen Orgelwerken hat Bach schon in seiner ersten Schaffensperiode auf Kirchenliedern aufgebaute *Orgelchoräle* geschrieben, eine Form, die ihn während seiner ganzen künstlerischen Tätigkeit begleiten sollte.

Die Entwicklung der auf einem Cantus firmus aufgebauten Kompositionen entspricht der der freien Formen. Sowohl in Quantität wie in Qualität waren die Beiträge aus dem protestantischen Mittel- und Norddeutschland jenen aus dem katholischen Italien, Österreich und Süddeutschland bei weitem überlegen. Auch hier wies Sweelinck den deutschen Organisten den Weg. Seine Bearbeitungen verwenden die beliebte Form der Zeit, den Variationenzyklus. Hier erscheint der Cantus firmus in langen Noten unverändert in jedem Abschnitt. Die Variationen beginnen mit einem Bicinium (zwei Stimmen) und steigen allmählich zu drei oder vier Stimmen auf. Sweelincks Schüler, insbesondere S. Scheidt, folgten dem Vorbild des Meisters. Scheidts berühmte *Tabulatura nova* von 1624 enthält zahlreiche Choralvariationen, in denen der Cantus firmus in wechselnde rhythmische Gebilde eingebettet ist; die Choralmelodie wird häufig einem Zwei-Fuß- oder Vier-Fuß-Register des Pedals anvertraut.

Die Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts pflegten noch diese gewöhnlich als Choralpartita bezeichneten Variationenzyklen, bei denen die einzelnen Abschnitte klar durch Doppelstriche von einander abgehoben wurden. In diesen Partiten, die auch von den vokalen und instrumentalen Formen weltlicher Musik stark beeinflußt waren, entsprach die Zahl der Variationen häufig der Anzahl der Strophen im Kirchenlied. Norddeutsche Meister, wie Buxtehude, gaben der Form mehr Abwechslungsreichtum, indem sie die Art der Variierung in den verschiedenen Abschnitten wechselten. Böhm, in Lüneburg, bereicherte den Klang dieser Orgelwerke durch Einführung von Ornamenten und Figurationen nach dem Vorbild der französischen Klaviermusik. Er liebte es, Bicinien zu verwenden, bei denen die Choralweise von ostinatoartig wiederkehrenden Baßphrasen unterstützt wurde, wodurch die Form an Festigkeit gewann.

Die Komponisten in Mittel- und Norddeutschland verwendeten auch die polyphone Choralphantasie, in der jede Phrase der Choralmelodie in anderer Weise kontrapunktisch behandelt wurde. Dies gab der Form einen improvisatorischen, brillanten Charakter, wie er sich auch in freien Orgelkompositionen findet.

Die Zukunft gehörte jedoch nicht solchen übergroßen Formen, sondern den einfacheren und kürzeren Choralpräludien, die der Organist hören ließ, bevor die Gemeinde das Kirchenlied anstimmte. Solche Choralpräludien bestanden aus einem einzigen Satz, der zuweilen an eine Variation in einer Choralpartita oder einen Abschnitt in einer Choralphantasie gemahnte. Johann Christoph Bach schrieb kurze Chorfughetten, die mit einem Fugato über den ersten Abschnitt des Kirchenliedes begannen und den Rest des Chorals in mehr homophoner Weise behandelten. Gelegentlich arbeitete er nur mit ausgewählten Teilen des Lieds, oder er beschränkte sich darauf, die Anfangsphrase polyphon zu verarbeiten. Wichtiger als diese auch von Pachelbel verwendeten Formen waren die Cantus-firmus-Choralbearbeitungen. Hier erschien die Melodie vollständig im Sopran oder gelegentlich im Baß, selten aber in den Mittelstimmen. Den einzelnen Phrasen gingen gewöhnlich kurze fugierte Abschnitte voran, die auf der sich anschließenden Choralstelle basierten. Diese Bearbeitungen weisen eine gewisse Verwandtschaft mit vokalen Motetten auf und werden daher oft als *Cho-*

ralmotetten» bezeichnet. Buxtehude zog es vor, den Cantus firmus mit ausdrucksvoller Kolorierung zu umgeben, während Böhm französische Ornamente in seinen Bearbeitungen bevorzugte.

In diesen Werken zeigte sich mehr und mehr ein subjektiver Ausdruck und steigen des Interesse an Inhalt und Bildlichkeit des Textes. Man könnte hierin Anzeichen programmatischer Bestrebungen sehen, Bestrebungen, die im Werke des Thomaskantors zu voller Entwicklung gelangten.

Das Bach-Werke-Verzeichnis führt 173 Orgelchoräle an. Mindestens fünfzehn davon, aber möglicherweise wesentlich mehr, wurden Bach irrtümlich zugeschrieben, während für andere Bachs Autorschaft nicht eindeutig feststeht (s. S. 214 Anm. 5). Mehr als neunzig der übrigen Stücke wurden von dem Komponisten verschiedenen größeren Sammelwerken einverleibt. Nahezu fünfzig sind Einzelnummern. Die meisten entstanden in Weimar, und nur eine beschränkte Zahl kann der vorangehenden Periode zugewiesen werden.

In der Frühzeit seines Schaffens befaßte sich des Komponisten rastloser Geist mit wenigstens drei verschiedenen Typen des Orgelchorals. Er verwendete die «Choralpartita», die «Chorphantasie» und Cantus firmus-Choralbearbeitungen.

Es ist bezeichnend für Bachs künstlerischen Werdegang und in gleicher Weise für die Entwicklung der Orgelmusik seiner Zeit, daß er mit weit ausgedehnten Formen begann und dann zu kurzen, konzentrierten Gebilden fortschritt. Die in Lüneburg entstandenen «Partite diverse» zählen zu seinen umfangreichsten Choralbearbeitungen. Diese aus sieben bis elf Nummern bestehenden Werke scheinen dem Vorbild von Georg Böhm und J. Bernhard Bach (1676–1749), Organist in Eisenach, nachzufolgen. «Christ der du bist der helle Tag» (BWV 766) hat sieben Sätze, die den sieben Strophen des Kirchenliedes entsprechen. Nur im Finale wird das Pedal eingeführt und auch hier *ad libitum*. In «O Gott, du frommer Gott» (BWV 767) ist die Harmonisierung der Chormelodie zunächst etwas ungeschickt, mit häufiger Wiederholung der Tonika und Dominante und schwerfälligen fünf- und sechsstimmigen Akkorden auf schwachem Taktteil.

Beisp. 30. BWV 767



Böhms Einfluß zeigt sich besonders deutlich im zweiten Satz, einem feinfühligem Bicinium, in dem ein ständig sich wiederholender Ostinatobaß die Chormelodie

die begleitet. «Sei begrüßet, Jesu gütig» (BWV 768) weist deutlich Spuren einer späteren Umarbeitung auf. Es hat die ausdrucksreiche Tonsprache der anderen Partiten, ist aber frei von amateurischen Schwächen. Die überaus geschickte vierstimmige Harmonisierung des Chorals am Anfang der Partita muß später entstanden sein, und dies gilt auch für den unabhängigen Pedalpart der letzten fünf Variationen, der meisterhaft gehandhabt ist. Besonders anziehend ist Variation 10. Hier wird der Cantus firmus vom Sopran in langen Noten angestimmt, wobei jeder Zeile des Chorals ihre lyrische Paraphrase vorangeht.

In der Choralfantasie⁹ «Christ lag in Todesbanden» (BWV 718) wird jede Zeile des Chorals in anderer Weise verarbeitet. Bachs Vorbild war eine Fantasie über den gleichen Choral von Georg Böhm,¹⁰ doch sind außerdem Einflüsse zweier Lübecker Komponisten bemerkbar. Bach beginnt mit einer reich ausgeschmückten Verarbeitung der ersten vier Zeilen des Chorals; die fünfte wird in einem kurzen Fugato entwickelt, die sechste als eine Art Gigue in Triolenbewegung, wie sie Buxtehude in Werken dieser Art verwendete. In der siebenten Zeile gebraucht Bach die bei Buxtehudes Schwiegervater, Franz Tunder, beliebten mystischen Echoeffekte. Die Schlußzeile («Halleluja») führt den Cantus firmus in langen Noten ohne Verzierung vor. Als Ganzes wirkt dieses wenig bekannte Werk ebenso ungewöhnlich wie reizvoll.

Bei der motettenartigen Cantus firmus-Bearbeitung des Chorals «Vom Himmel hoch» (BWV 700) erscheint das Kirchenlied im Baß, wobei die linke Hand durch das Orgelpedal verdoppelt wird. Diese Komposition folgt Pachelbels Spuren. Andererseits aber versucht Bach in «Wo soll ich fliehen hin» (BWV 694), einer dreistimmigen Komposition mit dem Choral in langen Noten im Baß, sich von Pachelbels Technik freizumachen und von der Chormelodie unabhängige Kontrapunkte einzuführen. Das Experiment gelang nicht wirklich. Das Werk ist uninspiriert und eintönig. Trotzdem nahm es der Komponist später wieder auf und verwendete Material daraus in der meisterhaften Bearbeitung des Kirchenliedes, die er in seine «Schübler-Choräle» aufnahm (s. S. 252 f.). «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» (BWV 741) hat einen anderen Charakter. Bach bearbeitete es für vier Stimmen, mit dem Cantus firmus im Baß. Eine fünfte Stimme kommt gegen Ende hinzu, wenn die Chormelodie in einer kühnen Engführung des Doppelpedals erklingt. Das Werk hat eine bemerkenswerte chromatische Tonsprache, doch wird die originelle Erfindung durch technische Unsicherheit beeinträchtigt. Offenbar hat sich das junge Genie hier zu viel zugemutet.

⁹ Bach verwendete das Wort «Fantasie» gelegentlich auch in anderer Bedeutung, um eine ausgedehnte Cantus-firmus-Choralbearbeitung zu bezeichnen, bei der das Kirchenlied gewöhnlich im Baß gebracht wurde.

¹⁰ Sämtliche Werke, Leipzig 1927, II, S. 98.

Während der neun Weimarer Jahre (1708 bis 1717) war Bach hauptsächlich als Organist tätig, und viele seiner Orgelwerke wurden in dieser Zeit niedergeschrieben oder wenigstens entworfen. Diese *zweite Schaffensperiode* begann als eine typische Übergangszeit. Bach fertigte nun eine ansehnliche Zahl von Bearbeitungen an, die ihm halfen, seinen künstlerischen Horizont zu erweitern und sich mit neuen musikalischen Ausdrucksmitteln vertraut zu machen. Gegen Ende dieser Periode hatte er ein so hohes Maß stilistischer Vollendung erreicht, daß die damals entstandenen Orgelwerke zu dem Besten zählen, das er geschaffen hat.

Bach studierte zunächst die Kunst der Italiener. In Lüneburg und Arnstadt hatte er deren Werke nur durch das Medium der von den Italienern beeinflussten deutschen Komponisten kennengelernt. In Weimar aber war er in der Lage, mit den Originalen vertraut zu werden. Ihr Einfluß auf Bach läßt sich der Wirkung vergleichen, die die Kunst der italienischen Meister auf Albrecht Dürer ausübte. Die schön geformten, von milder Heiterkeit erfüllten Werke des Südens halfen beiden Künstlern, sich selbst zu finden. Sie machten sich von der Herbheit und Eckigkeit norddeutscher Kunst frei und ersetzten diese durch plastische Klarheit, Durchsichtigkeit und Einfachheit. Bach assimilierte schließlich die Charakterzüge der italienischen Musik, und indem er sie mit dem kontrapunktischen Erbgut seiner Heimat und dem nördlichen Stil vereinte, schuf er, was wir heute als seine ureigenste Tonsprache ansehen.

Die Weimarer Bearbeitungen begannen mit mehreren Transkriptionen von Violinkonzerten für Klavier oder Orgel. Anscheinend wurde Bach hierzu ange-regt durch die Tätigkeit seines Weimarer Freundes und Verwandten J. Gottfried Walther, der sich auf dem gleichen Gebiet versuchte. Bach bearbeitete für die Orgel ein im italienischen Stil gehaltenes Konzert und einen Konzertsatz des begabten, früh verstorbenen Weimarer Prinzen Johann Ernst (BWV 592, 595) sowie drei Konzerte Vivaldis (BWV 593, 594, 596).¹¹ Hinsichtlich der Bearbeitung des d-Moll-Konzertes (BWV 596) bestand lange Zeit hindurch eine irrige Anschauung. Obwohl Sebastians Autograph erhalten ist, trägt es von Friedemann Bachs Hand die Bemerkung «di W. F. Bach, manu mei patris descript» (von W. F. Bach, kopiert von der Hand meines Vaters). Erst 1911 wurde der richtige Tatbestand von Max Schneider festgestellt,¹² der darauf hinwies, daß das Werk, welches als eine der bedeutendsten Kompositionen Friedemanns angesehen worden war, tatsächlich die Bearbeitung eines Violinkonzertes von Vivaldi ist, die Sebastian Bach vorgenommen hatte.

¹¹ Sie beruhen auf Vivaldis Konzert für zwei Violinen, op. III Nr. 6, seinem Solo-Violinkonzert op. VII Nr. 5 und seinem Concerto grosso op. III Nr. 11.

¹² S. BJ 1911, S. 23 ff.

Bach war stark beeindruckt von der natürlichen Anmut der italienischen Ton-
sprache und insbesondere von den Möglichkeiten, die sich aus der Vivaldischen
Konzertform für Orgelkompositionen ergaben. Während dieser Umarbeitungen
wurde er auch noch in seiner Überzeugung bestärkt, daß sich eine violinistische
Schreibweise erfolgreich in Werken für Tasteninstrumente verwenden lasse. Das
a-Moll-Konzert (BWV 593) wirkt denn auch wie ein richtiges Orgelwerk. Violi-
nistische Figuren sind dem Tasteninstrument geschickt angepaßt, und im letzten
Satz schreibt Bach in höchst interessanter Weise Doppelpedal vor, wobei die bei-
den Füße zeitweilig eineinhalb oder sogar zwei Oktaven voneinander entfernt
sind. Im ganzen war er keineswegs gesonnen, die Vorlage mechanisch Note für
Note zu übertragen. Seine Neufassungen verstärkten das harmonische Gerüst
und führten – besonders in den Mittelstimmen und im Baß – kleine rhythmische
und kontrapunktische Züge ein, die den Reiz der Werke erhöhten.¹³ Die Bear-
beitung des d-Moll-Konzertes wurde mit besonderer Sorgfalt durchgeführt und
der Einzelsatz von Prinz Johann Ernst (BWV 595) sogar zweimal verwendet.
Bach bearbeitete ihn zuerst für Klavier (BWV 984), dann für Orgel, wobei er
das Stück um etwa ein Viertel verlängerte.

Es ist bemerkenswert, daß in allen diesen Werken die Verwendung der Ma-
nuale sorgfältig vom Bearbeiter angegeben ist, ein Vorgang, der sonst nicht häu-
fig in Bachs Kompositionen beobachtet werden kann. Die Konzerte sind alle
«a 2 Clav. con Pedale» gedacht und die beiden Manuale gewöhnlich als Ober-
werk und Rückpositiv mit gelegentlichem Hinweis auf *organo pleno* bezeich-
net.¹⁴

In anderer Weise macht sich der italienische Einfluß in Werken wie dem «Alla-
breve» (BWV 589) und insbesondere in der «Canzona in d-Moll» (BWV 588)
geltend. In ihnen spiegelt sich wohl der Eindruck, den Bach von dem großen
Orgelmeister G. Frescobaldi empfangen hatte, dessen «Fiori Musicali» er um
1714 erwarb. Die beiden Abschnitte der Canzona enthalten vierstimmige Fu-

¹³ Gewisse Abweichungen in Bachs Fassungen von dem Original sind freilich darauf
zurückzuführen, daß der Bearbeiter nicht die gedruckte Ausgabe, sondern eine davon
abweichende Handschrift verwendete. Dies gilt insbesondere für BWV 594, bei dem der
erste und letzte Satz von der Druckfassung abweichen, während der Mittelsatz aus-
getauscht ist. Vgl. R. Eller, «Zur Frage Bach-Vivaldi» in «Kongreßbericht», Hamburg
1956, S. 80 ff.

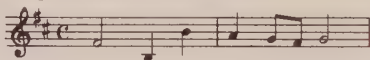
¹⁴ Im d-Moll Konzert wird Oberwerk, Brustwerk (hier Brustpositiv genannt) und
im Finale Rückpositiv vorgeschrieben. Dies könnte bedeuten, daß Bach hier eine drei-
manualige Orgel im Sinne hatte. Wahrscheinlicher aber ist, daß er nicht von der zwei-
manualigen Anlage der übrigen Konzerte abwich und im Finale die Bezeichnung Rück-
positiv verwendete, da er Bedenken hatte, den ungebräuchlichen Ausdruck Brustwerk
nochmals vorzuschreiben.

gen. Ihre kantablen Themen sind miteinander verwandt, und in beiden Fugen erscheinen chromatisch absteigende Gegenthemen. Das melodische und formale Gepräge mag auf die Kanzonen-Tradition zurückgehen. Andererseits aber gibt die starke Verwendung von Chromatik dem Bachschen Werk ein eigenartig ergreifendes Gepräge.

Der erste Satz des wohlbekannten «Pastorale» (BWV 590) schließt sich in der Stimmung den zahllosen musikalischen Schilderungen der Geburt des Heilands durch italienische Komponisten an. Mit seiner sanft schaukelnden Bewegung, den langen Orgelpunkten und dem Zwölfachtel-Siciliano-Rhythmus ähnelt das Stück den Weihnachtskompositionen von Frescobaldi, Corelli, Schiassi und vielen anderen. Dem Hauptsatz folgen drei kürzere, tanzartige Stücke für das Manual allein. Ein lebhafter Sechachtel-Satz, dessen Hauptthema dem Thema des Finales vom 3. Brandenburgischen Konzert vorzugreifen scheint, beschließt die kleine Suite.

Sowohl in den Klavier- wie in den Orgelkompositionen dieser Periode verwendet Bach gelegentlich italienische Themen. Eine «Fuge in c-Moll» (BWV 574) trägt den Titel «Thema Legrenzianum, elaboratum cum subjecto pedaliter per J. S. Bach»; andererseits ist seine «Fuge in h-Moll» (BWV 579) auf einem Thema von Corelli¹⁵ aufgebaut. Bachs Werk ist fast dreimal so lang wie Corellis und verwendet vier statt der drei Stimmen des Originals. Dennoch ist es wohl verständlich, daß das einfache plastische Thema des römischen Meisters

Beisp. 31. BWV 579



den jungen Komponisten stark anzog. Die Beschäftigung mit Werken dieser Art half Bach, seinen späteren Fugenthemen ein so ausdrucksvolles Gepräge zu verleihen.

Unter jenen Werken, die weder Transkriptionen sind noch auf ein bestimmtes Vorbild zurückgehen, lassen sich die ersten Ergebnisse von Bachs italienischen Studien in einer Anzahl von Stücken feststellen, die südliche und nordische Elemente mischen. Hierher gehört etwa die «Toccata in C-Dur» (BWV 564), welche den Stil einer deutschen Toccata mit dem des italienischen Konzertes kombiniert. Der Adagio-Mittelsatz, der sich an die bravourösen Passagen der Toccata anschließt, ist eine der wärmsten und ergreifendsten Kantilenen, die wir von

¹⁵ Die Quelle für das Thema von Giovanni Legrenzi (1626–1690) ist bisher nicht aufgefunden worden; die Corelli-Bearbeitung stützt sich auf des Komponisten op. III/4 (zweiter Satz) von 1689.

Bach besitzen. Offensichtlich schwebte dem Meister hier ein lang ausgedehntes Violinsolo vor, wie es in zweiten Sätzen von Konzerten auftritt.

Der dritte Satz mit seiner energischen Fuge hat den Charakter eines Scherzos. Das hüpfende Thema wird von amüsanten Pausen unterbrochen,

Beisp. 32. BWV 564



und so wird die Grundlage für ein heiteres Spiel gelegt. Gelegentliche ungeschickte Fortschreitungen sollen wohl das humoristische Gepräge verstärken; mitten in dem heiteren Durcheinander verschwinden dann die Komödianten, ohne sich recht verabschiedet zu haben.

Eine ähnliche Verschmelzung der Stile kann auch in ›Präludium und Fuge in f-Moll‹ (BWV 534) und der ›Fantasie und Fuge in c-Moll‹ (BWV 537) beobachtet werden. In den Einleitungssätzen wird eine schön proportionierte italienische zweiteilige Form mit deutschen Stilelementen vereinigt: gründliche Imitation in der Fantasie und eindrucksvoller Toccata-Abschluß im Präludium. Auch weist die c-Moll-Komposition interessante experimentelle Züge auf. Im Mittelteil der dreiteiligen Fuge wird ein neues, chromatisch aufsteigendes Thema verarbeitet, worauf in einer Art da capo der erste Fugenabschnitt wiederholt wird. In späteren Jahren nahm Bach diese Kombination von Arien- und Fugenbau wieder auf.

Es fällt nicht immer leicht, den Ergebnissen von Bachs Studium italienischer Werke nachzugehen. Der Komponist revidierte in Köthen und insbesondere in Leipzig Werke, die auf Weimar zurückgehen, wobei er sie umgestaltete und gewisse Sätze auch neuen Stücken einfügte. In manchen Fällen haben sich mehrere Fassungen einer Komposition erhalten; oft aber ist nur das Endprodukt überliefert, und es ergibt sich die Schwierigkeit, es einem bestimmten Jahr zuzuweisen.

Eine kleine Anzahl von Orgelwerken aber scheint dieses Problem nicht zu bieten. Sie wurden wohl erst gegen Ende von Bachs Aufenthalt in Weimar geschrieben, und einige mögen auch erst in Köthen vollendet worden sein.

Der Prozeß der Vereinfachung, den Bach unter dem Einfluß italienischer Vorbilder durchführte, zeigt sich in der ›Toccata und Fuge in d-Dorisch‹¹⁶ (BWV

¹⁶ Wie in der dorischen Kirchentonart ist hier in der Vorzeichnung die Sexte h vom

538). Der einleitende Satz weist nicht mehr die für norddeutsche Toccaten charakteristischen dramatischen Kontraste auf. Das ganze, kraftvolle Stück wächst aus einem einzigen einfachen, im ersten Halbtakt vorgebrachten Gedanken. Die schön geplanten Modulationen und Bachs Kunst der Themenentfaltung bewahren das Werk vor der Gefahr der Monotonie. Es baut sich auf zu einem Höhepunkt in der mächtigen Fuge, die auf einem schön geformten Thema beruht. Dieses steigt langsam auf und wieder ab innerhalb des Bereichs einer Oktave. Schweitzer¹⁷ vergleicht es treffend mit einem «Brückenbogen aus mächtigen Quadern».

Ähnlich im Charakter ist die «Toccat und Fuge in F-Dur» (BWV 540).¹⁸ Wieder wächst die Toccata aus dem Samen eines kurzen, bewegten Motivs; phantastische und improvisatorische Züge fehlen gänzlich. Einer einleitenden Passage über einem Orgelpunkt folgt ein langes, ausgedehntes Pedalsolo; dann wird der ganze Abschnitt wiederholt und in die Dominante transponiert, wobei die Exposition zum Abschluß gelangt. Der folgende Abschnitt, der den Charakter einer Durchführung hat, ist deutlich aus vier einander entsprechenden Unterabteilungen zusammengesetzt. Ein dritter Abschnitt, der einer Reprise des ersten ähnelt, führt zu einem neuerlichen Orgelpunkt, wobei das aufsteigende Motiv des Anfangs in ein absteigendes umgewandelt ist. Trotz der gigantischen Ausmaße – die Toccata umfaßt 438 Takte! – ist das Material mit voller Klarheit angeordnet. Ein logischer, symmetrisch schöner Bau eignet dem Werk, in dem gleichzeitig überwältigende Brillanz entfaltet wird. Die folgende Fuge beruht auf zwei im Charakter kontrastierenden Themen. Bach verarbeitet jedes separat und dann auch beide zusammen und gewinnt so in kunstvoller Art seinem Material verschiedenartige Seiten ab.

An «Präludium und Fuge in a-Moll» (BWV 543) läßt sich die allmähliche Entstehung Bachscher Werke deutlich beobachten. Das Präludium hat sich in einer früheren und einer späteren Fassung erhalten; die Fuge verwendet ein Thema, das aus der Umarbeitung des Themas einer älteren Klavierfuge (BWV 944) hervorgegangen sein mag. In der ursprünglichen Fassung wurde im Präludium

Grundton d nicht erniedrigt, obwohl sie im Verlaufe der Komposition wiederholt in b umgewandelt wird. Ähnliche Vorgänge finden sich auch sonst häufig in Bachs Kompositionen. – Interessanterweise haben sich auch für diese Toccata Anweisungen über den Gebrauch der Manuale erhalten. Im Gegensatz zu der Bezeichnung in den Orgelkonzerten wird hier das Hauptmanual als «Oberwerk», das zweite Manual als «Positiv» angeführt.

¹⁷ A. Schweitzer, «J. S. Bach», Leipzig 151937, S. 253.

¹⁸ H. Bessler («Festschrift Max Schneider», Leipzig 1955, S. 115 ff.) nimmt an, daß dieses Werk um 1719 in Köthen entstand.

in etwas primitiver Weise eine chromatisch absteigende melodische Linie verwendet; erst später erzielte Bach die elegante Gestalt der dahinstürmenden Melodie. Die Orgelfuge ist knapper angelegt als die Klavierfuge und ihr in formaler Gestaltung weit überlegen. Das Thema ist den Erfordernissen der Pedaltechnik angepaßt und das polyphone Gewebe gefestigt. Obgleich die beiden Bestandteile zu verschiedenen Zeiten entstanden, sind sie doch eng verbunden, und die Fuge bringt das im Präludium begonnene Drama zu seinem logischen Abschluß.

Die *«Fantasie und Fuge in g-Moll»* (BWV 542) wird gewöhnlich mit Bachs Hamburger Besuch bei dem alten Reinken im Jahre 1720 in Verbindung gebracht. Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, daß er das Werk in der uns überlieferten Form damals spielte, da die Fantasie eine hohe und drei tiefe Noten vorschreibt, die auf Reinkens Orgel in der Katharinenkirche fehlten. Andererseits liegt die Fuge (die oft als die *«große g-Moll-Fuge»* bezeichnet wird) in einer Abschrift von J. T. Krebs vor, der bei Walther und Bach in Weimar studierte, und dies mag darauf hindeuten, daß das Werk vor 1717 entstand. Die Fantasie ist eine improvisatorisch gehaltene Toccata mit kurzen polyphonen Einschüben. Bach verwendet eine chromatische Schreibweise und gebraucht sie systematisch in seinen Modulationen. Die Fuge hat ein langgestrecktes heiteres Thema, das einem alten holländischen Volkslied¹⁹ sowie einem Gedanken aus einem Reinkenschen Werk selbst (*«Hortus Musicus»*, Sonate V) verwandt ist. Trotz seiner großen Ausmaße ist auch dieses Stück völlig übersichtlich angelegt und fein proportioniert. Die Kaskaden im Pedal und die Folge von mehr als dreißig Akkorden, die in einem Sturmwind von Sechzehntelnoten heranbrausen, lassen das Werk als ein brillantes Virtuosenstück erscheinen. In seinem heiter-kraftvollen Charakter spiegelt es den Seelenzustand eines Genies im frühen Mannesalter. Wenn Bach es tatsächlich in Hamburg zu Gehör gebracht haben sollte, wofür gewisse Umstände sprechen,²⁰ so müßte er an der Komposition nachträgliche Änderungen vorgenommen haben.

Auch die Schlußfassung von *«Präludium und Fuge in G-Dur»* (BWV 541) wurde früher Bachs Reifezeit zugewiesen, doch hat eine Untersuchung des Wasserzeichens im Autograph durch A. Dürr ergeben, daß das Stück wahrscheinlich um 1716 oder noch früher in Weimar vollendet wurde.²¹ Das Werk beginnt mit einem rasch bewegten, sehr energischen Satz, der zu einer heiteren Fuge führt. Gegen das Ende bereitet uns Bach eine besondere Überraschung, wenn er einer homophonen Episode in der Fuge eine Gruppe dramatischer scharfer Dis-

¹⁹ Vgl. J. Röntgen in *«Scheurleer-Gedenkboek»*, Den Haag 1925, S. 265 ff.

²⁰ Vgl. *«Bach-Dokumente»* II, S. 219 f.

²¹ Vgl. W. Emery in *Programmbuch des «English Bach Festival»* 1965, S. 53 ff.

sonanzen folgen läßt. Doch greift er in der abschließenden Engführung wieder auf die frohe Stimmung des Anfangs zurück. So tragen die rasch vorüberziehenden Wolken nur dazu bei, die optimistische Stimmung des Werkes ins rechte Licht zu setzen. Bach dachte daran, zwischen Präludium und Fuge einen Satz einzufügen, der jetzt in der vierten Orgelsonate steht. Er erkannte jedoch, daß ein solcher Vorgang die Einheit der Komposition zerstört hätte und der gewünschte Abwechslungsreichtum durch die Einfügung der Dissonanzenreihe in die Fuge besser erzielt würde.

Die *Passacaglia in c-Moll* (BWV 582), eine Serie von Variationen über einen Ostinato-Baß, ist wohl das bekannteste Orgelwerk aus des Komponisten zweiter Periode.²² Die erste Hälfte seines Themas mag Bach im *«Trio en Passacaille»* des französischen Orgelmeisters André Raison (1650–1719) gefunden haben. Die Form der Passacaglia muß ihm aus verschiedenen Werken Pachelbels, Buxtehudes, Muffats und anderer Meister vertraut gewesen sein; die einem mathematischen Schema folgende Anlage des Werkes aber entsprach völlig der barocken Gedankenwelt.²³ Trotz dieser leicht aufzuweisenden Übereinstimmungen ist Bachs Werk dennoch ganz einzigartig. Das großartige Thema, welches von den traditionellen vier Takten in kühner Weise auf acht erweitert wurde, zeigt Würde, Kraft und Eindringlichkeit und eignet sich daher vorzüglich als Grundlage eines ausgedehnten Variationenwerkes. Die zwanzig Veränderungen zerfallen in zwei Gruppen von je zehn Variationen. Nach der zehnten Variation tritt eine entscheidende Wandlung ein, da in der elften das Thema zum erstenmal den Baß verläßt und im Sopran auftritt. Jede dieser zwei Gruppen ist noch einmal deutlich in je fünf Variationen unterteilt. Eine ruhig fließende Sechzehntelbewegung wird erstmalig in der sechsten Variation eingeführt. In der sechzehnten kehrt das Thema in den Baß zurück, nachdem es von der elften bis zur fünfzehnten Variation in den Oberstimmen erschienen war. Selbst in den Unterabteilungen läßt sich noch eine weitere Gliederung feststellen. Gewöhnlich

²² D. Kilian (*«Hans Albrecht in memoriam»*, Kassel 1962, S. 134 f.) stellt freilich auf Grund des Quellenbefundes die Vermutung auf, daß das Werk in Bachs erste Schaffensperiode gehört. Angesichts der gerade in dieser Komposition entfalteten technischen Meisterschaft fällt es schwer, sich dieser Annahme anzuschließen. – Die früher vorherrschende Auffassung, daß die Passacaglia ursprünglich für ein mit Pedal ausgestattetes Klavier bestimmt war, kann nicht länger aufrecht erhalten werden. Vgl. G. Kinsky, *«Pedalklavier oder Orgel bei Bach»*, AML 1936.

²³ So ist etwa Buxtehudes Orgel-Passacaglia in d-Moll auf einem viertaktigen Thema aufgebaut, das aus sieben Noten besteht. Die Variationenreihe umfaßt vier durch Modulationen verbundene Abschnitte in d-Moll, F-Dur, a-Moll und d-Moll, deren jeder sieben Takte umfaßt. Vgl. Christoph Wolff, *«Die Architektur von Bachs Passacaglia»* in *«Acta Organologica»*, III, Berlin 1969, S. 190.

stimmen die ersten zwei unter den fünf Variationen rhythmisch überein und bilden daher ein Paar; das gleiche gilt für die letzten zwei, während die dritte Variation allein steht. Nur in der vierten Unterabteilung (Var. 16 bis 20) ist das Bild etwas anders, und diese Gruppe erscheint wie eine komprimierte Wiederholung der ersten zehn Variationen. Nr. 16 erinnert an Nr. 1; Nr. 18 ist Nr. 4 rhythmisch verwandt. Die kontrastierende Nr. 17 trägt dazu bei, die dreiteilige Organisation der ersten Unterabteilung wiederzugeben. Nr. 19 und 20 sind den Variationen der zweiten Unterabteilung rhythmisch verwandt. Die Gesamtanordnung²⁴ ist daher:

A	B	C	A	B
1,2-3-4,5	6,7-8-9,10	11,12-13-14,15	16,17,18-19,20	

Auf diese Weise zeigt die Passacaglia als ganzes den dreiteiligen Bau, der sich auch in jeder Unterabteilung findet. Mit der majestätischen zwanzigsten Variation erreicht Bach ein vorläufiges Ende; statt jedoch das Werk abzuschließen, geht er nun in anderer Weise vor. Der Passacaglia schließt sich eine strenge vierstimmige Fuge an, in der nur die ersten vier Takte des Themas Verwendung finden; ihr werden zwei Kontrapunkte beigelegt, die in der ganzen Fuge als treue Gefährten des Themas auftreten. Wie so oft bei Bach entspringen die herrlichsten Blüten dem scheinbar unfruchtbaren Boden selbst auferlegter Einschränkungen und Regeln. Was in der Hand eines weniger bedeutenden Komponisten eine nüchterne, mathematische Leistung geworden wäre, entfaltet sich bei Bach zu einem unsterblichen Meisterwerk, dessen technische Kunstfertigkeit von der Macht und Großartigkeit der Eingebung völlig in den Schatten gestellt wird.

Ebenso wie mit frei erfundenen Orgelwerken hat sich Bach in Weimar auch mit *Orgelchorälen* eifrig befaßt. Sein Schaffen auf diesem Gebiet erfuhr gegenüber den Frühwerken eine bezeichnende Wandlung. Bach interessierte sich nicht mehr für die lang ausgespinnene Choralpartita, die für häusliche Andacht besser geeignet war als für den Gottesdienst in der Kirche. Auch begann er die ausgedehnte, formal freizügige Choralphantasie zu vernachlässigen. Im ganzen zog

²⁴ Kennzeichnend für den wunderbar ebenmäßigen Bau der Variationenreihe ist es, daß ihre Gliederung auch in anderer Weise vorgenommen werden konnte. So schlägt S. Vogelsänger (MuK XXVII, 1967, S. 14 ff) die Einteilung der Variationen in Gruppen von 2-3-3-4-3-3-2 vor und Christoph Wolff (a.a.O. S. 183 ff.) in Gruppen von 2-3-4-2-4-3-2. Douglass M. Green (Form in Tonal Music, New York, 1965, S. 120 f) geht von der Tatsache aus, daß das Thema den Variationen vorangeht, so daß im ganzen 21 achtraktige Perioden vorliegen. Er teilt sie nach dem Prinzip des goldenen Schnittes in Gruppen von drei (Var. 13-15), fünf (Var. 16-20) und dreizehn (Thema und Var. 1-12) ein, so daß sich die Proportionen 3:5, 5:8, 8:13 und 13:21 ergeben.

er knappere, strenger gearbeitete Typen vor und befaßte sich vor allem mit den folgenden Arten des Orgelchorals:

- Choralharmonisierung mit Zwischenspielen;
- Choralfughetta, die gelegentlich zur richtigen Choralfuge anwachsen kann;
- Cantus firmus-Choral (in drei verschiedenen Typen);
- Melodiechoral;
- Choralkanon.²⁵

Wichtiger noch als die formale Entwicklung innerhalb der Choralbearbeitungen ist der allmähliche Wechsel ihres Inhalts. Bach zeigte steigendes Interesse an der Bedeutung der Choraltexte. Es genügte ihm nicht, die Melodien der Kirchenlieder musikalisch zu behandeln; er suchte außerdem, die im Text enthaltene Botschaft auszudeuten. Obwohl seine Bearbeitungen abstrakte Kunstwerke sind, vermitteln sie doch auch den poetischen Sinn der Worte in den Kirchenliedern.

Die «Choralharmonisierungen mit Zwischenspielen» zeigen deutlich den Übergang von der einfachen Harmonisierung des Kirchenliedes zu seiner Ausdeutung auf der Orgel. Das einfachste Stadium sieht man in einigen wenigen Choralbearbeitungen, die Bach anscheinend zur Begleitung des Gemeindegesangs verwendete. Nur zwei Stimmen sind aufgeschrieben: die Melodie und der sorgfältig bezifferte Baß (vgl. «Christ lag in Todesbanden», BWV 695/2, und «Wer nur den lieben Gott läßt walten», BWV 690/2).²⁶

Dem Gebrauch der Zeit folgend fügte Bach oft zwischen die einzelnen Choralzeilen kurze improvisatorische Passagen ein. Diese Bearbeitungen haben sich in der ursprünglich zweistimmigen Fassung erhalten, überdies aber auch in weiter ausgearbeiteter Form mit eingefügten Mittelstimmen (vgl. «Gelobet seist du, Jesu Christ», BWV 722a und 722, sowie die durch ihre äußerst kühne Harmonik überraschende Bearbeitung von «Allein Gott in der Höh», BWV 715). Allmählich ging Bach zu einer freieren, geschmeidigeren Schreibweise über und ließ Stellen aus den Zwischenspielen in die Begleitung der Choralzeilen übergreifen (vgl. «In dulci jubilo», BWV 729, und «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich», BWV 732). Der Endpunkt dieser Entwicklung ist erreicht in dem stilistisch einheitlich gehaltenen Orgelchoral «Vom Himmel hoch» (BWV 738).

Bach verwendete die leichte, heitere Form der «Choralfughetta» für Advents- und Weihnachtschoräle. In diesen Bearbeitungen werden einzelne Phrasen des Kirchenliedes fugiert behandelt. So ist etwa «Herr Christ, der ein'ge Gottes

²⁵ Vgl. auch die Einteilung der Choralvorspiele bei Keller, a.a.O., S. 169 ff.

²⁶ In den Handschriften folgen diese Harmonisierungen komplizierteren Bearbeitun-

Sohn» (BWV 698) dreistimmig, nur für das Manual, gesetzt. Bach beginnt mit einer Durchführung der ersten Zeile. Er kombiniert sie dann mit der zweiten (T. 11) und endet (T. 15), indem er beide paraphrasiert. Jede der zwei ersten Zeilen wird auf doppelte Weise behandelt, was ihrer Wiederholung im Kirchenlied entspricht. Die restlichen drei Zeilen des Kirchenliedes sind in dieser Fughetta nicht verarbeitet.

Die aus 136 Takten bestehende fünfstimmige «Fuge über das Magnificat, pro organo pleno» (BWV 733) kann als Höhepunkt der Advents- und Weihnachtsfughetten angesehen werden. Sie beruht auf dem Lobgesang der Maria (Lukas I: 46–47), einer Melodie, die Bach auch als Cantus firmus in den neunten Satz seines «Magnificat» einfügte. Die frei gebaute Orgelfuge verwendet als Thema die erste Zeile des Kirchenliedes. Eine eindrucksvolle Steigerung wird gegen Ende erzielt, wenn das Pedal majestätisch in langen Noten den Choral anstimmt «Meine Seele erhebt den Herren und mein Geist freut sich Gottes meines Heilands».

Drei verschiedene Arten des «Cantus firmus-Chorals» lassen sich unter den Weimarer Kompositionen beobachten.

Der «Motetten-Typus» (gewöhnlich als «Choral-Motette» bezeichnet) führt den unverzierten Cantus firmus in langen Noten vor. Die einzelnen Choralzeilen werden durch Fugatos in kürzeren Notenwerten eingeleitet, wobei als Thema die Melodie der nachfolgenden Zeile verwendet wird (vgl. S. 174). Dieser Typus ist häufiger in Bachs Vokalkompositionen zu finden als in seinen Instrumentalwerken. In «Vater unser im Himmelreich» (BWV 737) erscheint er in kondensierter, freierer Form. Die Einsätze der Choralabschnitte im Cantus firmus folgen einander zu schnell, um Raum für einleitende Fugatos zu lassen. Statt dessen finden sich einfache Hinweise auf die Choralmelodie oder kurze vom thematischen Material unabhängige Episoden. Der Orgelchoral ist vierstimmig, nur für das Manual geschrieben. Der Cantus firmus liegt im Sopran, und seine gemessene Bewegung im Vierhalbe-Takt verleiht dem Stück einen archaisch-monumentalen Charakter.

Im «paraphrasierenden Typus» umschreibt und paraphrasiert die den Cantus firmus begleitende Gegenmelodie den Choral. Da die Melodie des Kirchenliedes von ihrer eigenen Variante begleitet ist, verringert sich die Möglichkeit fugierter Ausarbeitung, wenn sie nicht völlig verschwindet. «Nun freut euch, lieben Christen G'mein» (BWV 734) ist beispielsweise für drei Stimmen bearbeitet, wobei der Cantus firmus im Tenor liegt. Auch diese Bearbeitung ist nur für Ma-

gen. – Diese und mehrere im Folgenden besprochene Choralbearbeitungen wurden in Neurevisionen in NBA IV/3 vorgelegt.

nual bestimmt.²⁷ Der Sopran stimmt eine emsig eilende Melodie in Sechzehntel-Noten an, die, dem Hauptgedanken des Chorals entsprechend, jubelnde Freude zum Ausdruck bringt. Dem Untertitel folgend, «Es ist gewißlich an der Zeit», ist ein Zug froher Ungeduld angedeutet.

Im «kolorierenden Typus» wird der Cantus firmus mehr oder minder ausgeziert, während Gegenmelodien das Kirchenlied umschreiben. «Wir glauben all' an einen Gott» (BWV 740) und «An Wasserflüssen Babylon» (BWV 653b) können als Beispiele dienen. Sie weisen eine gewisse Verwandtschaft auf. Beide sind fünfstimmig, auf zwei Manualen und Doppelpedal auszuführen. Der leicht verzierte Cantus firmus wird von der Sopranstimme angestimmt. In «Wir glauben all'» wird die Chormelodie meistens von der oberen Pedalstimme vorweggenommen. Eine bizarre Stelle in Zweiunddreißigstel-Bewegung, die kadenzartig zum Abschluß führt, zeigt, daß norddeutsche Stilelemente nach wie vor Anziehung auf den Weimarer Komponisten ausübten. In «An Wasserflüssen» stimmt der zweite Sopran die beiden Anfangsabschnitte des Kirchenliedes an, bevor sie im Cantus firmus erscheinen. Die gleiche Stimme wiederholt dann diese zwei Zeilen in höchst eindringlicher Weise während des ganzen Stückes. Gelegentlich ändert sich hierbei die Tonhöhe, um das merkwürdige Ostinato dem Fortgang des Cantus firmus anzupassen, doch bleibt die melodische Linie in ihren Grundzügen unverändert. Immer wieder scheinen Trauernde ihre tiefe Klage auszudrücken: «Als wir gedachten an Zion, da weinten wir von Herzen.»²⁸ In späteren Jahren komponierte der praktisch eingestellte Meister zwei vereinfachte vierstimmige Fassungen dieses Stückes mit einfachem Pedal. Die zweite (BWV 653) wurde in seine «17 Choräle» (s. S. 248) aufgenommen.

«Ein feste Burg» (BWV 720) ist eine «Choralphantasie», in der zwei verschiedene Typen von Cantus firmus-Choralbearbeitungen kombiniert sind. In diesem Werk, das vermutlich zu Beginn des Weimarer Aufenthaltes entstand, erscheinen gewisse Abschnitte des Cantus firmus in der Originalform, während andere koloriert sind. Das Kirchenlied wird zuweilen der rechten Hand übertragen, dann wieder der linken, und bei zwei Zeilen dem Pedal. Die Zahl der Stimmen steigt von zwei auf drei und schließlich vier. Für die Wiedergabe schreibt Bach nicht weniger als drei Manuale und Pedal vor. Das Werk ist far-

²⁷ Die Notierung für Manual und Pedal in BG 40, S. 84, weicht vom Manuskript ab und ist in NBA IV/3, S. 70 nicht wiedergegeben.

²⁸ Spitta, a.a.O. I, S. 606 stellt eine Verbindung zwischen dieser Bearbeitung und Bachs berühmter Improvisation vor Reinken (s. S. 49) her. Hans Klotz, NBA IV/2, KB S. 68, ist jedoch der Ansicht, daß das Werk für Weißenfels, nicht für Hamburg, geschrieben wurde, da nur das Pedal der Weißenfelser Orgel mit den Noten es' und e' ausgestattet war.

benprächtigt und brillant, doch gelang es dem jungen Genie nicht ganz, die verschiedenartigen Stilelemente einheitlich miteinander zu verbinden. Spitta²⁹ weist darauf hin, daß Bach das Stück wahrscheinlich 1709 spielte, um die reichen Möglichkeiten der nach seinem Entwurf renovierten Orgel in Mühlhausen zu demonstrieren.³⁰

Abgesehen von den verschiedenen einzelnen Choralbearbeitungen hat sich Bach in Weimar auch mit einer Sammlung von Werken dieser Art beschäftigt. Diese Sammlung, die zu den wichtigsten auf dem Gebiet der Orgelmusik zählt, erhielt von dem Komponisten den bescheidenen Titel «Orgelbüchlein» (BWV 599–644). Bach scheint mit der Anlage des im Autograph erhaltenen Werkes noch vor 1714 begonnen zu haben.³¹ Ursprünglich war die Sammlung sehr groß angelegt; sie sollte 164 Choräle umfassen, deren Überschriften Bach, auf Grund der Weimarer Gesangbücher aus den Jahren 1708 und 1713, auf die leeren Seiten seines Manuskriptes schrieb, wobei er die Kirchenlieder in der Reihenfolge ihrer Verwendung während des liturgischen Jahres anordnete. Es blieben jedoch mehr als zwei Drittel der Seiten ohne Musik, da Bach die Arbeit abbrach, nachdem er bis etwa 1716 fünfundvierzig Stücke eingetragen hatte. Ein Titelblatt dürfte gegen Ende der Köthener Jahre hinzugekommen sein. Weit später, wohl erst um 1740 in Leipzig, scheint Bach die Absicht gehabt zu haben, die groß angelegte Sammlung abzuschließen. Doch hat er damals nur ein einziges Stück, «Helft mir Gottes Güte preisen» (BWV 613), und das Fragment «O Traurigkeit» eingetragen. Tatsächlich komponierte Bach in dieser Sammlung vier Orgelchoräle für Advent, dreizehn für Weihnachten und Neujahr, dreizehn für die Karwoche und Ostern, und fünfzehn für andere Anlässe.³²

Der Originaltitel des Werkes lautet:

²⁹ a.a.O. I, S. 394.

³⁰ Unter Bachs Orgelchorälen nimmt die Bearbeitung von «Herr Gott, dich loben wir» (BWV 725) eine Sonderstellung ein. Anscheinend wollte er eine fünfstimmige Begleitung zum Gemeindegesang liefern, doch konnte er der Versuchung nicht widerstehen, Einzelheiten des Textes auszudeuten. So änderte er häufig die Art der Schreibweise. Das Resultat ist eine phantasieartige Komposition von großen Ausmaßen (258 Takte), die wenig praktischen Wert hat.

³¹ Vgl. G. v. Dadelsen, «Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins», in Festschrift Fr. Blume, Kassel 1963, S. 74–79 und E. Arfken, «Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins», BJ 1966, S. 41–58.

³² Die beiden Fassungen von «Liebster Jesus, wir sind hier» (BWV 633, 634) sind angesichts ihrer Ähnlichkeit nur einfach gezählt.

ORGEL-BÜCHLEIN

*Worinne einem anfangenden Organisten
Anleitung gegeben wird, auff allerhand
Arth einen Choral durchzuführen, an-
bey auch sich im Pedal studio zu habi-
litiren, indem in solchen darinne
befindlichen Choralen das Pedal
gantz obligat tractiret wird.*

*Dem Höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nechsten, draus sich zu belehren.*

Autore

Joanne Sebast: Bach
p. t. Cappellae Magistri
S. P. R. Anhaltini –
Cotheniensis³³

Zu jener Zeit hatte Bach eine Anzahl begabter Schüler, und mehr und mehr beschäftigte ihn das Problem, wie er seine Kunstfertigkeit anderen mitteilen könne. Das Orgelbüchlein ist das früheste in der Reihe bedeutender Unterrichtswerke für Tasteninstrumente, die wir dem Meister verdanken.

Die meisten Stücke dieser Sammlung gehören einer Gattung an, die wir als «Melodiechoral» bezeichnen möchten. Der Choral wird in einfacher, knapper Form vorgebracht; Vor- und Zwischenspiele fehlen, und in der Regel stimmt der Sopran das Kirchenlied ohne Verzierungen an, wozu die drei unteren Stimmen eine mit kontrapunktischer Meisterschaft ausgearbeitete Grundlage schaffen. Die gleiche Setzweise wird meist während eines ganzen Stückes beibehalten, und so ergibt sich eine Form, welche einer Einzelvariation in einer Choralpartita ähnelt. Bezeichnend für diese Melodiechoräle ist die subjektive Ausdeutung des Textes. Die drei tieferen Stimmen interpretieren den poetischen Inhalt des Liedes mit einer Wärme und Innigkeit des Fühlens, wie sie nur einem jungen Künstler verliehen ist. Andererseits zeigt die Sparsamkeit in der Verwendung künstlerischer Mittel – die sich so grundlegend von dem Tonschwall unterscheidet, mit dem der junge Arnstädter Organist seine Gemeinde verwirrte – welche Reife der Komponist erlangt hatte. In eng begrenztem Rahmen gelingt es Bach hier, die Chormelodie vorzuführen und dabei den zugehörigen Text auszudeuten.

³³ Die Abkürzung «p. t.» (pro tempore) bedeutet wohl «gegenwärtig». Sie ist im 18. Jahrhundert gebräuchlich, und Bach verwendete sie mehrfach, auch im Titel seines Wohltemperierten Klaviers «S. P. R.» (Serenissimi Principis Regnantis) bedeutet «des durchlauchtigsten regierenden Fürsten».

Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747), der in Weimar bei Bach studierte, berichtet von einem bemerkenswerten Rat, den ihm sein Lehrer für die Ausführung von Orgelchorälen gab; der Schüler solle «die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spielen».³⁴ Für diesen bedeutsamen Hinweis, daß nach Bachs Ansicht die Musik den Gefühlsgehalt des Textes und die in den Worten ausgedrückte Gemütsbewegung ausdeuten solle, finden sich im Orgelbüchlein zahlreiche Beispiele. Die bewegten Triolen bei «In dulci jubilo» (BWV 608) und der Tanzcharakter von «In dir ist Freude» (BWV 615) künden Glück und Seligkeit; der hüpfende Rhythmus von «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» (BWV 616) spricht frohe Zuversicht aus. Bei «Christ ist erstanden» (BWV 627) ist Bach so sehr bestrebt, die Auferstehung des Herrn eindrucksvoll darzustellen, daß er alle drei Strophen des Kirchenliedes in Musik setzt, jede in etwas abweichender Art, so daß eine Art Miniatur-Choralpartita entsteht. Andererseits schafft die Reihe von Vorhalten («Seufzern») in «O Lamm Gottes» (BWV 618) eine Stimmung tiefer Traurigkeit, und die einem Perpetuum mobile gleichenden eilenden Figuren in «Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf» (BWV 617) schildern die Ruhelosigkeit und Angst des Menschen auf dieser Erde.

In drei Bearbeitungen verschwindet die Melodie fast unter der reichen Verzierung. Der Ausdruck ist hier tief ernst, und man glaubt einem Trauernden zu begegnen, der sein Gesicht verhüllt. «Das alte Jahr vergangen ist» (BWV 614) beschreibt die Gefahren und Ängste, die die Menschheit während des abgelauenen Jahres bedrückten. Ebenso ergreifend ist «O Mensch, bewein' dein' Sünde groß» (BWV 622), worin Bach gegen Ende, im Hinblick auf die Schlußworte «daß er für uns geopfert würd', trug unsrer Sünden schwere Bürd', wohl an dem Kreuze lange», das Leiden in Golgatha sowie die Botschaft von der Erlösung in Töne faßt.

Beisp. 33. BWV 622



Die Bearbeitung von «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (BWV 641) ist bedeutsam, da Bach sie noch knapp vor seinem Tod wieder aufnahm (vgl. S. 254).

Besonders bemerkenswert ist ein Choral, in dem Bach den Sinn des Textes verkannt zu haben scheint. In «Alle Menschen müssen sterben» (BWV 643)

³⁴ Vgl. Spitta a.a.O. I, S. 519.

schaftt der tanzartige Rhythmus im Baß eine heitere Stimmung. Diese bezieht sich wohl auf die Vision des ewigen Lebens, die durch den Hinweis auf die »große Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit« heraufbeschworen wird.

Oft läßt sich Bach vom Text zu bildlichen Motiven anregen. In drei aufeinander folgenden Weihnachtschorälen (»Vom Himmel hoch, da komm ich her«, BWV 606; »Vom Himmel kam der Engel Schar«, BWV 607; »In dulci jubilo«, BWV 608) schildern auf- und absteigende Figuren in traditioneller Weise den raschen Flug der Engel zwischen Himmel und Erde. Ein vierter Weihnachtschoral, »Der Tag, der ist so freudenreich« (BWV 605), drückt mit Hilfe eines schaukelnden Rhythmus in den Mittelstimmen die sanfte Bewegung der Wiege aus.

Beisp. 34. BWV 605



Im Osterchoral »Erstanden ist der heil'ge Christ« (BWV 628) künden die aufwärts strebenden Figuren die Auferstehung. Berühmt ist die Bearbeitung des Chorals »Durch Adams Fall« (BWV 637) mit ihrem vielfältigen Symbolismus. Das Intervall der verminderten absteigenden Septime im Baß beschreibt den Sündenfall, der Wechsel zwischen Dur und Moll (fis und f) der Menschheit unsicheres Schwanken, die sich windende Altstimme die Schlange im Paradies.

Beisp. 35. BWV 637



(Tenorstimme ausgelassen)

Neun der hervorragendsten Stücke sind als »Choralkanons« angelegt, fünf als Kanons in der Oktave und vier als Quintkanons. Der Verwendung dieser Form ist zweifellos symbolische Bedeutung beizumessen. Dies zeigt sich deutlich bei »In dulci jubilo«, wo die Worte im zweiten Vers »trahe me post te« (zieh' mich dir nach) zur Einführung des Kanons Anlaß geben. In ähnlicher Weise ist im Choral »Hilf Gott, daß mir's gelinge« (BWV 624) die Nachfolge Christi durch einen Quintkanon versinnbildlicht. In »Erschienen ist der herrlich' Tag« (BWV 629) schildert der Canon zwischen dem Sopran und dem zwei Oktaven tieferen Pedalbaß, wie Christus triumphierend seine Feinde gefangen führt.

«Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (BWV 635) ist einer der wenigen Choräle des Orgelbüchleins, worin der Kontrapunkt zu der Melodie des Kirchenliedes nicht frei erfunden ist, sondern – der älteren Tradition entsprechend – aus der Melodie des Cantus firmus hervorgeht. Bezeichnend für Bachs Freude an Zahlensymbolik ist das zehnmalige Auftreten des Kontrapunktmotivs. Bei jeder Wiederholung werden die gleichen Intervalle verwendet; nur das letzte Mal läßt Bach eine kleine Änderung im Pedalbaß eintreten, um auf diese Weise eine Schlußkadenz zu erzielen.

Abgesehen von den im Orgelbüchlein enthaltenen Choralkanon und Melodiechoral finden sich unter den erhaltenen Orgelchoral Bachs nur sehr wenige Stücke ähnlichen Charakters. Unter diesen vereinzelt Kompositionen ist «Herzlich tut mich verlangen» (BWV 727) zu erwähnen. Hier versah Bach das Passionslied mit einer zarten Verzierung und schuf einen Melodiechoral von erlesener Schönheit, ebenbürtig den wunderbaren Bearbeitungen dieser Melodie in seinen Vokalwerken.

Betrachtet man Bachs spätere Schöpfungen auf dem Gebiete der Choralbearbeitung, so zeigt sich, daß er in Leipzig die meisten der in Weimar verwendeten Formen weiterpflegte. Der Melodiechoral aber war nicht darunter. Die subjektive Ausdeutung des einfach im Sopran angestimmten Kirchenliedes mag ihm später als zu intim erschienen sein, und vielleicht war dies auch einer der Gründe, warum das Orgelbüchlein unvollendet blieb. Doch sollte Bachs Methode, der Melodie eine einheitliche, den Sinn des Textes spiegelnde Begleitung zu geben, im folgenden Jahrhundert vom romantischen Lied wieder aufgenommen werden.

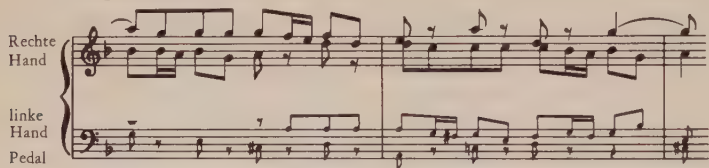
Nach Bachs Abschied von Weimar fehlte ihm meist die äußere Veranlassung, Werke für die Orgel zu schreiben. In Köthen stand die weltliche Musik im Brennpunkt seines Interesses, und in den ersten Leipziger Jahren befaßte er sich hauptsächlich mit geistlicher Vokalmusik. Es ist möglich, daß einige der oben erwähnten Werke ihre endgültige Form in Köthen erhielten, doch können nur wenige sonstige Orgelkompositionen den zwölf Jahren *zwischen 1717 und 1729* zugewiesen werden.

Das «Präludium und Fuge in d-Moll» (BWV 539) hat eine direkte Beziehung zu einem in Köthen entstandenen Werk. Um 1720 komponierte Bach seine Sonaten und Partiten für unbegleitete Violine, und die Fuge aus der g-Moll-Sonate hat sich in einer Fassung für Orgel erhalten.³⁵ Hier geht ihr ein kurzes,

³⁵ Bachs Autorschaft an dieser Bearbeitung wurde – in nicht ganz überzeugender Weise – in Zweifel gezogen. Vgl. D. Kilian in Mf 1961, S. 323 ff. Die Fuge liegt auch in einer Fassung für Laute vor (BWV 1000, s. S. 313).

nur für das Manual bestimmtes Präludium voran. Obwohl die Schreibweise der ursprünglichen Fassung vollkommen dem Charakter der Violine angepaßt ist und tiefsten Einblick in die Möglichkeiten des Streichinstrumentes verrät, ließ die Bearbeitung das Werk im ganzen unverändert und führte nur jene Abweichungen ein, die notwendig waren, um daraus eine Fuge für Orgel zu gestalten. Hierbei verdichtete sie das harmonische und polyphone Gewebe, fügte neue Themeneinsätze und eine Baßstimme ein und ersetzte schließlich die Scheinimitation im Violinstück durch richtige Imitation.

Beisp. 36. BWV 539



Die größeren Noten sind der Violinfassung entnommen (wo sie eine Quart höher stehen). Die kleineren Noten sind Zusätze der Orgelfassung.

Nach Forkels Mitteilung war die Sammlung von «Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal» (BWV 525–530)³⁶ für Bachs 1710 geborenen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann «aufgesetzt». In diesen Werken führte der Komponist ein früheres Experiment an der Triosonate für zwei Melodieinstrumente und Baß fort. In den wohl in Köthen entstandenen Sonaten für Violine und Klavier wurde der Part des einen Melodieinstrumentes der rechten Hand des Cembalisten und der Baß seiner linken Hand übertragen (vgl. S. 310). Auf diese Weise konnte das sonst für mindestens drei Spieler bestimmte Trio durch zwei Musiker ausgeführt werden. In den «Sonaten für zwei Klaviere und Pedal» aber ging der Prozeß der Vereinfachung noch weiter. Hier wurde das ganze Trio einem einzigen Spieler anvertraut, der auf einem Tasteninstrument die Partien der beiden Melodieinstrumente auf zwei Manualen, die des Baß auf dem Pedal spielte. Sogar das in der barocken Triosonate häufig verwendete Sich-Überkreuzen der beiden Melodiestimmen bot auf getrennten Manualen keine Schwierigkeit.

Bach dürfte diese Sonaten in den ersten Leipziger Jahren fertiggestellt haben. Sie enthalten im ersten Satz von Nr. 4 (BWV 528) die Bearbeitung einer Sinfonia aus einer 1723 entstandenen Kantate. Andererseits mag der Komponist wohl kaum allzu lange gewartet haben, bevor er dem hochbegabten Sohn die

³⁶ Vgl. W. Schrammek, «Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von J. S. Bach» in BJ 1954, S. 7–28 und H. Eppstein, «Bachs Sonatenschaffen» in BJ 1969, S. 5–30.

für die Ausbildung der Orgeltechnik so besonders geeigneten Stücke anvertraute.

Die Bezeichnung «für zwei Klaviere und Pedal» hat bei diesem Werke, ebenso wie bei der Passacaglia in c-Moll, vielfach zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Man wußte, daß sich in Bachs Haus Pedal-Saiten-Klaviere befanden, und nahm an, daß er die erwähnten Kompositionen für solche Instrumente geschrieben habe. Dem muß jedoch entgegengehalten werden, daß im frühen 18. Jahrhundert die Vorschrift «a 2 Clav. e Pedale» regelmäßig für Orgelwerke gebraucht wurde und auch von Bach selbst in Stücken des Orgelbüchleins und des dritten Teiles der Klavierübung verwendet wurde. Andererseits gibt es für die gelegentlich von Organisten als Übungsinstrumente verwendeten Pedalclavichorde und Pedalkielflügel überhaupt keine selbständige Literatur, so daß Bachs «Sechs Sonaten» ohne Zweifel der Orgel zugewiesen werden müssen. Bemerkenswert aber ist, daß der gewohnte vollgriffige Orgelstil in diesen Sonaten fehlt. Die Dreizahl der polyphon gehaltenen Stimmen ist fast ausnahmslos in allen Stücken beibehalten. Dies bedeutet keine Neuschöpfung Bachs. Streng dreistimmige, für zwei Manuale und Pedal bestimmte Orgelkompositionen hat es seit der Renaissancezeit gegeben, doch hat vor Bach kein zweiter Komponist Stücke von ähnlicher Bedeutung für diese Besetzungsweise geschrieben.

Der Komponist verwendet in diesen Sonaten die dreisätzige Anlage (schnell–langsam–schnell) des italienischen Konzertes.³⁷ Die ersten und letzten Sätze sind meist dreiteilig angelegt. Ihre Eckteile zeigen formale Verwandtschaft und umschließen einen reicher bewegten, durchführungsartigen Mittelteil. Die rondoartige Anlage von Bachs Konzertsätzen läßt sich auch in diesen Stücken oft beobachten. Die Sätze beginnen und enden mit einem eindrucksvollen Hauptgedanken in der Grundtonart, aus dem Unterabschnitte, in nah verwandte Tonarten transponiert, über das ganze Stück verteilt sind. Kontrastierende Episoden, die die notwendigen Modulationen besorgen, verbinden die verschiedenen Auftritte des Hauptthemas. Die langsamen Mittelsätze sind einfacher angelegt. Dem Gesang der beiden Oberstimmen fällt hier die Führung zu, während dem Baß hauptsächlich eine stützende Funktion zukommt. Dreiteilige Anlage ist auch hier häufig.

Es ist nicht verwunderlich, daß verschiedene Teile dieser Sonaten von Bach in anderem Zusammenhang verwendet wurden. Das ergreifende «Adagio e dolce» der dritten Sonate erscheint transponiert im a-Moll-Konzert für Flöte, Violine und Cembalo (BWV 1044), während der erste Satz der vierten Sonate

³⁷ In Sonate Nr. 4 (BWV 528) geht dem ersten Vivace noch eine knappe, langsame Einleitung voran.

der Kantate BWV 76 entnommen ist, wo er für Oboe d'amore, Gambe und Continuo instrumentiert ist. Die vierte Sonate weist auch auf ein anderes von Bach unternommenes Experiment hin. Anscheinend versuchte er (in BWV 541) ein Orgelpräludium von der Fuge durch einen Mittelsatz zu trennen und so eine in BWV 564 durchgeführte dreiteilige Konstruktion wieder zu beleben (s. S. 222). Dieser Mittelsatz wurde jedoch nicht in die definitive Fassung des Präludiums und der Fuge aufgenommen und erscheint nun als Finale der vierten Sonate.

Die sechs Sonaten zählen zweifellos zu den heitersten und zugänglichsten Orgelwerken Bachs. Die Frühlingsstimmung der ersten Sonate in Es-Dur mit dem fröhlichen Eingangssatz, dem sicilianoartigen Adagio und dem energischen Allegro-Finale; das mächtige c-Moll-Vivace in Nr. 2 mit dem innigen Largo und dem kraftvollen Schluß-Allegro, das Züge der Fuge und des Konzertes kunstvoll kombiniert; das feurige Vivace und das edle h-Moll-Andante in Nr. 4; die großartige Sonate Nr. 5 in C-Dur, deren freudiger Charakter an das vierte Brandenburgische Konzert denken läßt – all diese Werke zeigen, daß der Komponist hier mit besonderer Lust und Liebe am Werk war.

Der eigenartige Charakter dieser Sammlung veranlaßte verschiedene Musiker, eine der Anlage für Triosonaten ähnliche Fassung durch Bearbeitung für verschiedene Instrumente wieder herzustellen.³⁸ Obwohl diese Bearbeitungen des Interesses nicht entbehren, zerstören sie doch die wahre Absicht des Komponisten. Bach wollte Trios bieten, die von einem einzigen Spieler ausgeführt werden konnten. Die Sonaten stellen ausgezeichnete Übungsstücke dar, um die Präzision des Organisten und die Unabhängigkeit seiner beiden Hände und Füße zu entwickeln. Darüber hinaus sind sie, ähnlich den Chopinschen Konzert-Etüden, überaus wirksame und brillante Vortragsstücke. Indem Bach hier eine ungewöhnliche stilistische Formel erprobte, stellte er dem Organisten Probleme, die der wahre Künstler mit Freude löst.

Die Zahl der in Leipzig entstandenen Orgelpräludien und Fugen ist recht klein. Etwa sechs Werke dieser Art scheinen während der *fünften Schaffensperiode* des Meisters entstanden zu sein. In diesen Stücken kommt das Streben des Komponisten zum Ausdruck, verschiedene stilistische Elemente der Musik

³⁸ Eine Bearbeitung des 'Adagio e dolce' der dritten Sonate für Violine, Viola und Violoncello wird Mozart zugeschrieben (KV. 404 a). Die Sonaten Nr. 1 und 6 wurden von H. Engel für zwei Violinen, Violoncello und Klavier gesetzt. R. Tody gab alle Sonaten in einer Fassung für Violine, Viola und Klavier heraus. Naumann und David bearbeiteten sie für Violine und Klavier. H. Keller gab Nr. 1 und 6 in Fassungen für zwei Klaviere heraus.

für Tasteninstrumente zu kombinieren. Es sind dies hochbedeutsame Werke, die zum Besten zählen, was Bach geschaffen hat.

Wie wichtig es für ihn war, die musikalische Form abzurunden, zeigt das ›Präludium und Fuge in C-Dur‹ (BWV 545). Der erste Entwurf des Präludiums war kürzer als die endgültige Fassung. In letzterer, die wahrscheinlich um 1730 entstand, fügte Bach eine kurze Einleitung hinzu, die am Ende des Stückes wiederholt wird, um auf diese Weise den Bau zu festigen. Dem festlich-majestätischen Präludium folgt eine einfache, geradlinige Fuge, die – wie einige der frühen Bachschen Fugen – mit einer Harmonisierung des in der Oberstimme erklingenden Themas endet.

Ähnlich im Charakter ist ein zweites ›Präludium und Fuge in C-Dur‹ (BWV 547). Das breit angelegte Präludium strahlt Freude aus. Bach stellt dem mächtig emporsteigenden Hauptthema ein in der Art eines Ostinatos ständig wiederholtes, absteigendes Pedal-Arpeggio in schaukelnder Bewegung entgegen. Nahe dem Ende findet sich eine überaus wirksame harmonische Verdunklung, aus der der Wiedereintritt der Grundtonart C-Dur leuchtend hervortritt. Der auf einem knappen Thema aufgebaute zweite Satz könnte als ein Lehrstück der Fugentechnik angesehen werden. Das Thema erscheint erst in seiner ursprünglichen Form, dann in der Umkehrung und schließlich in verschiedenen Engführungen, wobei auch die Vergrößerung des Hauptgedankens verarbeitet wird. Bach läßt das Stück auf dem Manual beginnen; es wirkt dadurch wie eine vierstimmige Fuge. Nur im letzten Drittel der Fuge³⁹ kommt das Pedal hinzu, auf dem nun die fünfte Stimme kraftvoll das Hauptthema in vergrößerten Notenwerten antimmt.

Fast noch bedeutender sind die Mollfugen. Im ›Präludium und Fuge in c-Moll‹ (BWV 546) verwendet der erste Satz die Konzertform, wobei ein Ritornell von 24 Takten am Beginn des Satzes angestimmt und am Ende notengetreu wiederholt wird. Episoden von gleicher Länge folgen dem ersten und gehen dem letzten dieser eindrucksvollen, blockartigen Abschnitte voran. Den Mittelpunkt des Präludiums bildet das transponierte Ritornell mit einer eingeschobenen Episode. Daher läßt sich die folgende symmetrische Anordnung dieser 144 (12 mal 12) Takte beobachten:⁴⁰

Ritornell	Episode	Transponiertes Ritornell mit eingefügter Episode	Episode	Ritornell
24 Takte	24 Takte	48 Takte	24 Takte	24 Takte

³⁹ genau im 49. Takt des 72 Takte umfassenden Stückes.

⁴⁰ Vgl. auch Keller, a.a.O., S. 115.

Weniger eindrucksvoll ist die anschließende fünfstimmige Fuge, deren Thema auf der rhythmischen Ausdeutung einer Folge von Arpeggien aufgebaut ist. Man nahm früher an,⁴¹ daß das Stück schon in Weimar geschrieben wurde, doch scheint die Wiederkehr der am Beginn des Präludiums auftretenden Akkorde in der Coda der Fuge darauf hinzudeuten, daß die beiden Sätze zur selben Zeit entstanden.

Der erste Satz von «Präludium und Fuge in h-Moll» (BWV 544) weist einen an das c-Moll-Präludium gemahnenden Bau auf. In der Melodik aber nimmt dieses innige, ergreifende Stück den Charakter einer mit sanfter Wehmut erfüllten Arie an. Ruhige Zurückhaltung läßt sich am Charakter der Fuge beobachten, die sich auch in der Entfaltung kontrapunktischer Kunstfertigkeit Beschränkung auferlegt. Erst am Ende des Satzes schwingt sich die Komposition zu einem eindrucksvollen Höhepunkt auf.

«Präludium und Fuge in e-Moll» (BWV 548) zählt zu Bachs kraftvollsten und umfangreichsten Orgelwerken. Mit Recht bezeichnet Spitta⁴² die Komposition als eine «zweisätzliche Orgelsymphonie». Das mächtige Präludium ist wieder der Konzertform verpflichtet. Da aber das Material der Episoden hauptsächlich dem Grundritornell entnommen ist, wird ein besonders enger Zusammenhalt aller Abschnitte erzielt. Die Fuge trägt in der englischen Bachliteratur den Beinamen «The Wedge» (der Keil), da sich der Themenanfang, der aus einer aufsteigenden und einer absteigenden Linie besteht, allmählich vom Intervall einer Terz zu dem einer Oktave erweitert.

Beisp. 37. BWV 548



Der groß angelegte Satz ist für den Spieler technisch ungemein schwierig. Nach einer prächtigen kontrapunktischen Verarbeitung des Themas folgt ein stark kontrastierender Abschnitt, in dem Läufe und frei angelegte Passagen vorherrschen, während das Keilthema nur gelegentlich auftritt. Am Schluß wird der Fugenteil des Anfangs notengetreu wiederholt. Bemerkenswerterweise ist der Mittelteil fast genauso lang wie die beiden Außenabschnitte zusammen genommen. In diesem großartigen Werk voll Kraft, Energie und Glanz sind Züge des Konzertes, der Toccata und der Da-capo-Arie mit ungewöhnlichem Erfolg kombiniert.

⁴¹ Vgl. Spitta, a.a.O., I. S. 581 ff.

⁴² a.a.O. II. S. 690.

Das erste Bachsche Orgelwerk, das gedruckt wurde, erschien 1739 unter dem Titel: *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt.*

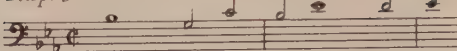
Unter den 27 Stücken der Sammlung⁴³ liegt die Mehrzahl nur in der hier vorgelegten Fassung vor. Damit unterscheidet sie sich deutlich von den späteren «17 Chorälen», die in der Hauptsache Umarbeitungen älterer Stücke darstellen. Bach verwendet in der Klavierübung größtenteils Formen, die er schon früher erprobt hatte, doch zeigen die Bearbeitungen der neuen Sammlung einen Grad technischer Meisterschaft, großzügiger Konzeption und Tiefe der Erfindung, wie wir sie nur von einem Künstler auf der Höhe seiner Schaffenskraft erwarten können.


Bemerkenswert ist in dieser Sammlung der Nachdruck auf der Ziffer drei, die wohl als Sinnbild für die heilige Dreieinigkeit gelten kann. Schon die Tatsache, daß allein der *dritte* Band der Klavierübung für die Kirche bestimmte Stücke enthält, verdient Beachtung. Dieser Teil besteht überdies aus 27, also $3 \times 3 \times 3$ Nummern. Die Sammlung ist fest gefügt und logisch angeordnet, wobei der erste und der letzte Satz deutliche Zusammengehörigkeit zeigen. Das ausgedehnte Präludium in Es-dur ist offensichtlich als Einleitung zu der Schlußnummer, einer monumentalen Fuge in Es-dur (BWV 552), bestimmt. Obwohl einundzwanzig Choräle und vier Duette zwischen den beiden Stücken liegen, besteht doch eine klare Verbindung, da in beiden Kompositionen abermals Nachdruck auf die Ziffer drei gelegt wird, die als Sinnbild für die Heilige Dreieinigkeit gelten kann. Sowohl das Präludium wie die Fuge schreiben drei *h* vor; jedes Werk besteht aus drei Hauptteilen und verwendet drei Themen. Zwischen den zwei mächtigen Tutti am Anfang und Ende führt das Präludium zwei neue Themen ein, die abwechselnd mit dem Hauptgedanken angestimmt werden. In der Fuge, die Keller⁴⁴ mit Recht als «eines der leuchtendsten Juwelen im Sanctuarium seiner [Bachscher] Kunst» bezeichnet, spielt thematische Veränderung eine große Rolle. Jeder der drei Abschnitte hat ein eigenes Thema, doch verwenden der zweite und dritte Abschnitt auch eine rhythmische Variante des ersten Themas (Beisp. 38).


⁴³ Vgl. Kl. Ehrlich, «Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von J. S. Bach» in BJ 1949–50, S. 40–56; Chr. Albrecht, «J. S. Bachs *Clavier Übung. Dritter Theil*. Versuch einer Deutung», BJ 1969, S. 46–66; Chr. Wolff, «Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke», in *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 149–152.

⁴⁴ a.a.O. S. 122.

Beisp. 38. BWV 552

Thema 

Variante I 

Variante II 

in kontrapunktischer Verbindung mit ihren eigenen Gedanken. Diese drei Gestaltungen der gleichen melodischen Idee bringen die symbolische Bedeutung der Fuge besonders deutlich zum Ausdruck.

Die Sammlung von Choralvorspielen in der Klavierübung (BWV 669–689) ergänzt in gewisser Hinsicht die frühere des Orgelbüchleins. Während die Weimarer Sammlung Choräle für die verschiedenen Festtage des Kirchenjahrs umfaßte, enthält die Klavierübung Bearbeitungen jener deutschen protestantischen Hymnen, die den ersten zwei Abschnitten des Ordinarius der Messe und den Hauptstücken von Luthers Katechismus entsprechen. Es finden sich hier deutsche Fassungen von Kyrie und Gloria, von Luthers Liedern zu den zehn Geboten, dem Glaubensbekenntnis, dem Vaterunser, Taufe, Sündenbekenntnis und Kommunion. «Eine Art christlicher Lebensordnung»⁴⁵ wird hier geboten. Ähnlich Luthers zwei Fassungen des Katechismus – einer großen und einer kleinen – bearbeitet Bach jedes Lied in komplizierterer Form für «Kenner» und in einfacherer, ohne Pedal, für «Liebhaber».

Vier Stücke ohne Pedal, die gegen Ende der Sammlung auftreten (BWV 802–805), sind im Stil zweistimmiger Inventionen geschrieben. Sie tragen nur den Titel «Duetto», und es ist keinerlei Hinweis auf eine Chormelodie vorhanden. Klaus Ehrlich⁴⁶ hat jedoch nachgewiesen, daß thematische Beziehungen zwischen den Duetten und einigen der kürzeren Choralbearbeitungen bestehen. Die Duette gehören zu jener Gruppe kurzer Choralpräliminarien ohne Pedal, die außerhalb der Kirche bei häuslichen Andachtsübungen Verwendung finden konnten.

⁴⁵ W. Blankenburg in AML XXXVII (1965) S. 133.

⁴⁶ Vgl. BJ 1949/50 S. 40 ff. Der Autor widerlegt in überzeugender Weise die Behauptung früherer Bachforscher, wie Schweitzer, Keller, Kirkpatrick, daß die vier Duette Klavierstücke sind, die mit den übrigen Stücken der Klavierübung III nichts zu tun haben. Die symbolische Bedeutung der vier Werke wurde von G. Friedemann in «Bach zeichnet das Kreuz», Pinneberg 1963, behandelt.

Als Ganzes zeigt die Sammlung einen wohlüberlegten Aufbau. Sie beginnt mit dem Es-Dur-Präludium *«pro organo pleno»*. Ihm folgen die drei großen Bearbeitungen in langen Notenwerten des *«Kyrie, Gott Vater»*, *«Christe, aller Welt Trost»* und *«Kyrie, Gott heiliger Geist»*. Es schließen sich die drei manualiter gehaltenen Bearbeitungen der gleichen Choräle an. Dann folgen drei als Trio gesetzte Bearbeitungen – eine große umrahmt von zwei kleinen – des *«Allein Gott in der Höh»*. Insgesamt legt Bach daher 3 mal 3 Bearbeitungen der im protestantischen Gottesdienst gebräuchlichen deutschen Fassungen der *«Missa»* (Kyrie und Gloria) vor. Hierauf bringt er in sechs Paaren die Katechismuschoräle, wobei in jedem Falle die größere Fassung mit Pedal der kleineren, nur für das Manual, unmittelbar vorangeht. Eine Abrundung erfolgt durch die vier Duette, und den Abschluß bildet die große fünfstimmige *«Trinitätsfuge»*, wieder mit der Vorschrift *«pro organo pleno»*. Im ganzen besteht die Sammlung aus 27 (3 mal 3 mal 3) Stücken.⁴⁷

Die Mehrzahl der großen Choralvorspiele gehört der Gattung des Cantus firmus-Chorals an. Der Motettentypus findet sich in vier Stücken. Im ersten Kyrie (BWV 669) erscheint der Choral im Sopran; das folgende Christe (BWV 670) überträgt ihn dem Tenor; das zweite Kyrie (BWV 671), ein monumentales fünfstimmiges Stück, verlegt ihn in den Baß. In allen drei Bearbeitungen ist das Material der kontrapunktischen Einleitungen und der Gegenstimmen zum Cantus firmus lediglich der ersten Choralzeile entnommen. Das mächtigste Stück dieser Gruppe ist die sechsstimmige Fassung des Bußchorals *«Aus tiefer Not schrei' ich zu dir»* (BWV 686). Dieses Stück in der phrygischen Tonart verwendet ein Doppelpedal. Hier liegt die einzige Orgelkomposition Bachs in strenger Sechsstimmigkeit vor, und sie entfaltet einen Reichtum kontrapunktischer Meisterschaft, der selbst in Bachs Werken ungewöhnlich ist. Auch gelingt es der Musik, den Hörer vom Bewußtsein der Zerknirschung und Reue zum Glauben an die göttliche Barmherzigkeit aufsteigen zu lassen.

Dreimal verwendet Bach den paraphrasierenden Typus. Das deutsche Gloria, *«Allein Gott in der Höh»* (BWV 676), beruht auf einer älteren Fassung, die Bach für die Klavierübung revidierte und erweiterte. Das umgearbeitete Stück ist ein richtiges Trio, in dem Abschnitte des Cantus firmus abwechselnd in den

⁴⁷ Der Organist, der Klavierübung III in einem Konzert vorführen will, tut gut daran, zwischen den großen und den kleinen Bearbeitungen die Wahl zu treffen. Die größeren Fassungen können in der Reihenfolge der Originalausgabe gespielt werden (BWV 552: Präl., 669, 670, 671, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 552: Fuge). Komplizierter ist die Wiedergabe der nur für Manual geschriebenen Stücke. K. Ehrlich (a.a.O. S. 56) schlägt die folgende Anordnung vor, die sich bei Aufführungen bewährt hat BWV 802, 672, 673, 674, 677, 804, 679, 681, 683, 805, 685, 687, 689, 803, 675.

drei Stimmen auftreten. Sie werden begleitet von einer lebhaft bewegten Paraphrase der Melodie, die anscheinend das Schwingen der Engelflügel zum Ausdruck bringen soll. In der Taufhymne, «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (BWV 684), scheinen die aus dem Cantus firmus entwickelten schnellen Sechzehntelnoten der Baßstimme den fließenden Jordan zu schildern

Beisp. 39. BWV 684



und andererseits auch das Fließen des Blutes Christi, das uns von unseren Sünden reinigt. In der fünfstimmigen Bearbeitung von «Vater unser im Himmelreich» (BWV 682) wird die Chormelodie als Kanon zwischen Sopran und Alt eingeführt. Bach fügt noch überdies eine vollständige Triosonate hinzu mit der dafür typischen Baßführung und Imitationen in den den Choral paraphrasierenden Oberstimmen. Das Werk bietet fast unlösbare Probleme für den Organisten, dessen Aufgabe es ist, die beiden grundlegenden Elemente des Stückes klar gesondert zum Vortrag zu bringen, wobei er mit jeder Hand sowohl eine Stimme der Triosonate wie eine des Cantus firmus zu spielen hat. Die Bedeutung des Kanons in dieser Bearbeitung ist nicht schwer zu erraten. Bach verwendet ihn wohl als ein Symbol für die Gottes Gebot befolgende Menschheit. Schwerer zu interpretieren sind die merkwürdig gequälten Kontrapunkte in der begleitenden Triosonate. Hat W. Weismann⁴⁸ recht, wenn er sie als Ausdruck des Leidens in der Welt und des Widerstands gegen den göttlichen Willen ansieht?

In zwei seiner Cantus firmus-Bearbeitungen verwendet Bach eine bei ihm bisher kaum übliche Methode. Er fügt zum Cantus firmus eine Melodie hinzu, die in keinem direkten Zusammenhang mit dem Choral steht, so daß ein dualistisches Element eingeführt wird. Der Abendmahls-Choral «Jesus Christus unser Heiland» (BWV 688) gibt dem Pedal den Cantus firmus, während die Manuale eine bewegte zweistimmige Invention anstimmen.⁴⁹ Die Bearbeitung mag den von Luther erwähnten «Zorn Gottes» und die «höllische Pein» darstellen, vor denen uns Christi Eingreifen gerettet hat. In Bachs Fassung von «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (BWV 678) wird abermals die Chormelodie als Kanon eingeführt, der von einer Triosonate umrahmt ist. Hier erleichtert Bach jedoch

⁴⁸ Vgl. BJ 1949/50, S. 57 ff.

⁴⁹ Kellers Versuch (a.a.O. S. 209), in der Oberstimme dieser Bearbeitung Hinweise auf die Chormelodie zu finden, erscheint als zu gewaltsam.

das technische Problem, indem er der rechten Hand des Organisten die zwei frei erfundenen Stimmen und der linken Hand die zwei Cantus firmus-Stimmen überträgt. In diesem Vorspiel beschränkt sich die symbolische Ausdeutung nicht nur auf die Unterteilung der Triosonate in zehn Abschnitte; das Stück zeigt auch eine zweiteilige Anlage als Hinweis auf die zwei Tafeln, auf denen die Gebote aufgezeichnet wurden;⁵⁰ überdies kann die Verwendung des Kantons als Sinnbild für die Befolgung des göttlichen Gesetzes gelten.

Eine Art ›Choralfuge‹ findet sich in ›Wir glauben all' an einen Gott‹ (BWV 680). Bach gestaltet die erste Choralzeile als Thema für eine dreistimmige Fuge, die er den Manualen überträgt. Sie wird gestützt von einem Ostinatobaß im Pedal, und die ständige Wiederholung der gleichen Phrase versinnbildlicht die Festigkeit unseres Glaubens an Gott.

In den kleineren Choralvorspielen der Klavierübung, die nur für das Manual geschrieben sind, gebraucht Bach gleichfalls verschiedene Bearbeitungsarten.

Ein einfacher, unverzierter Melodiechoral von der im Orgelbüchlein verwendeten Art findet in ›Vater unser‹ (BWV 683) Anwendung. In der Originalausgabe geht ihm eines der kompliziertesten Stücke der Klavierübung voran, das die gleiche Chormelodie verwendet – ein augenfälliger Hinweis auf die Vielfältigkeit der Erscheinungen in dieser Sammlung.

Für zwei Bearbeitungen zieht Bach die Cantus firmus-Technik heran. Der Bußchoral (BWV 687) in der phrygischen Tonart ist als vierstimmige Komposition gesetzt, die den strengen Motettenstil verwendet und die Chormelodie dem Sopran anvertraut. In der ersten der Bearbeitungen des ›Allein Gott in der Höh'‹ (BWV 675) liegt der Cantus firmus im Alt und ist von zwei heiter umher-schweifenden Stimmen umgeben, die die Hymne paraphrasieren und den Hörer in himmlische Höhen zu tragen scheinen.

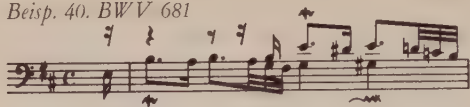
Kurze, technisch sehr brillante und höchst ausdrucksvolle Choralfughetten, in denen abermals nur die erste Choralzeile verarbeitet wird, liegen bei sieben Stücken vor: den drei Kyrie-Bearbeitungen (BWV 672–674), dem letzten Gloria (BWV 677), den Zehn Geboten (BWV 679), Glaubensbekenntnis (BWV 681) und Taufe (BWV 685). Zahlensymbolismus tritt wieder in den Zehn Geboten auf. Das Thema dieser Fughetta umfaßt zehn aus punktierten Viertelnoten bestehende Zählseinheiten und wird innerhalb des Stückes zehnmal wiederholt. In der Fughetta zur Taufe wird das Thema dreimal eingeführt, wobei jedesmal eine Umkehrung folgt. Keller⁵¹ sieht darin einen symbolischen Hinweis auf das dreimalige Untertauchen des Heilands. Daß Bach es liebt, seine Werke durch

⁵⁰ Vgl. F. Dietrich in BJ 1929, S. 81.

⁵¹ a.a.O. S. 207.

Einfügung von Formprinzipien aus anderen Gattungen der Tonkunst zu bereichern, zeigt sich in der Fughetta *«Wir glauben all»*, die mit ihrem punktierten Rhythmus dem einleitenden Satz einer französischen Ouvverture ähnelt.

Beisp. 40. BWV 681



Die breit ausladende, rhythmisch abwechslungsreiche *«Fuga super: Jesus Christus unser Heiland»* (BWV 689) bildet den kraftvollen Abschluß der Choralbearbeitungen.

So lieferte Bachs erstes gedrucktes Orgelwerk der Öffentlichkeit ein Zeugnis für die erlesene technische Meisterschaft, die Geisteskraft und religiöse Inbrunst seines Autors.

Die Orgelwerke aus Bachs *letzter Schaffensperiode* umfassen ausschließlich Choralbearbeitungen. Möglicherweise beabsichtigte er sie zu veröffentlichen, doch wurde nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl zu seinen Lebzeiten gedruckt. Wie andere Werke der letzten Leipziger Jahre sind auch die meisten dieser Bearbeitungen rückblickend; einige wenige aber weisen auch auf künftige stilistische Entwicklungen hin.

Die fünfundzwanzig Werke dieses Zeitraums lassen sich in vier Gruppen aufteilen:

- a) 17 Choräle⁵² (BWV 651–667)
- b) Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied *«Vom Himmel hoch da komm ich her»* (BWV 769)
- c) 6 *«Schübler-Choräle»* (BWV 645–650)
- d) *«Vor deinen Thron»* (BWV 668)

Die *«Siebzehn Choräle»* können in gewisser Hinsicht sowohl zu den frühesten wie zu den spätesten Werken dieser Gruppe gezählt werden. Sie gehen auf ein-

⁵² Gewöhnlich werden die unter a und d angeführten Werke als eine einzige Sammlung von 18 Chorälen behandelt. Die Originalhandschrift bringt jedoch erst die 17 Choräle, sodann die kanonischen Veränderungen und schließlich *«Vor deinen Thron»* und trennt daher BWV 668 von BWV 651–67. Auch in anderer Hinsicht scheint die einzelne Bearbeitung sich von den *«17 Chorälen»* zu unterscheiden, und es wurde daher als angemessen angesehen, sie separat zu behandeln. (Vgl. H. Klotz in KB zu NBA IV/2, S. 13.)

zelne Bearbeitungen zurück, die Bach, unabhängig voneinander, in der Weimarer Zeit komponiert hatte. Gegen Ende seines Lebens, möglicherweise erst 1749, sammelte er sie, wobei er die Setzweise und melodische Gestaltung revidierte und einige Stücke erweiterte.⁵³ Bach mag einen Gesamtplan für diese Sammlung im Auge gehabt haben, als er die Leipziger Handschrift anlegte, doch ist es unmöglich, ein genaues Bild⁵⁴ seiner Absichten zu gewinnen, da sein schlechter Gesundheitszustand den Meister davon abhielt, die Arbeit zu vollenden. Die letzten beiden Nummern liegen nicht in Bachs Handschrift vor, sondern in der seines Schwiegersohns Altnikol.

In der Sammlung erscheinen sieben Choräle einmal, zwei in zwei und zwei in drei verschiedenen Fassungen. Bach verwendete hier zwei Arten der Bearbeitung, den paraphrasierenden und den kolorierenden Typus, die er in kunstvoller Weise den besonderen Gegebenheiten anpaßte. Der paraphrasierende Typus findet sich in dreistimmigen wie in vierstimmigen Bearbeitungen. «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend» (BWV 655) und «Allein Gott in der Höh» (BWV 664), eine strahlende Fassung des deutschen Gloria, sind frisch bewegte, lebhafte Trios, in denen, wie in den Orgelsonaten, die Unabhängigkeit jeder Stimme betont ist. In beiden Stücken steht die Paraphrase des Chorals im Vordergrund, während der Cantus firmus im Pedal nur gegen Ende eingeführt wird. Anscheinend kam es Bach vor allem darauf an, die Weihnachtsstimmung zum Ausdruck zu bringen; daneben war die Verwendung des unverzierten Chorals von nur geringerer Bedeutung. In der vierstimmigen Bearbeitung von «Nun danket alle Gott» (BWV 657) zeigen die Fugatos, die den im Sopran eingeführten Choralzeilen vorangehen, in ihrer Schlichtheit eine Verwandtschaft mit dem Motettenstil Pachelbels. Hier scheint die Reinheit und Kraft eines alten Holzschnitts in Tönen zum Leben erweckt zu sein.

In «O Lamm Gottes unschuldig» (BWV 656) bearbeitet Bach drei Verse des

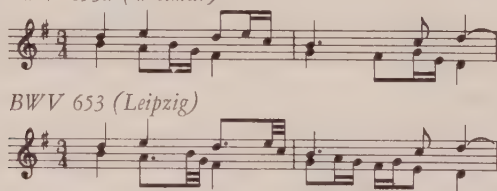
⁵³ Bd. IV/2 der NBA bringt sowohl die Weimarer wie die Leipziger Fassungen der Choräle und erleichtert damit einen Vergleich. Bei BWV 652, 653, 656 und insbesondere 651 läßt sich in der späteren Fassung eine Erweiterung der Komposition feststellen. Die Notation wurde durch Verdopplung der Notenlänge in BWV 656 (3. Vers) und in 661 klarer gestaltet.

⁵⁴ H. Luedtkes Versuch (BJ 1918, S. 70 ff.) nachzuweisen, daß die Sammlung vom liturgischen Gesichtspunkt aus eine Einheit bildet, ist nicht ganz überzeugend. H. Klotz (KB zu NBA IV/2, S. 59) weist darauf hin, daß sowohl der erste wie der letzte der «17 Choräle» Anrufungen an den heiligen Geist enthalten. Er bemerkt auch, daß das 1., 11. und 17. Stück der Sammlung die Aufschrift «organo pleno» enthält. Auf diese Weise wurde die erste und die letzte Bearbeitung herausgehoben und möglicherweise auch diejenige, welche Bach als Mittelstück ansah. So hätte der Komponist eine Sammlung von 21 Orgelchorälen geplant, von denen 4 fehlen.

Chorals. In den beiden ersten wird nur das Manual verwendet, wobei der Cantus firmus abwechselnd im Sopran oder Alt auftritt. Im dritten wird das Kirchenlied in das Pedal verlegt und ein grandioser Höhepunkt erreicht, da der Sieg der Menschheit über den Tod dank Jesu Opfer geschildert wird. Die monumentale erste Bearbeitung von «Jesus Christus, unser Heiland» (BWV 665) wird durch einen sanft fließenden Allemande-Rhythmus zusammengehalten. Der Cantus firmus liegt im Pedal, und Fragmente des Kirchenliedes erklingen im Tenor und Alt, bevor die jeweilige Cantus firmus-Zeile erscheint, und folgen ihr im Sopran nach. Verschiedene Gegenmelodien interpretieren Details des Textes. Des Heilands Leiden, das die dritte Choralzeile schildert, hat Bach durch chromatisch absteigende Fortschreitungen zu verdeutlichen versucht, und die Schlußzeile versinnbildlicht die Erlösung von der «Höllen Pein». In gleicher Weise eindrucksvoll ist die Eingangsnummer der ganzen Sammlung, die «Fantasia super: Komm Heiliger Geist, in organo pleno» (BWV 651), welche auf der deutschen Fassung der lateinischen Antiphon «Veni Sancte Spiritus» aufgebaut ist. Dieses majestätische Stück von mehr als hundert Takten ist eine festliche Toccata, die auf einer Paraphrase der ersten Zeile des Chorals beruht und gestützt wird durch weit auseinander liegende Einsätze des Cantus firmus im Pedal. Bach stellt dem Stück die Bitte «J. J.» (Jesu juva – Jesus hilf) voran, und jeder Takt scheint dem unerschütterlichen Vertrauen Ausdruck zu verleihen, daß Gott die Anrufung erhören wird.

Im Gegensatz zu den Bearbeitungen in der Klavierübung III machen die «17 Choräle» reichlich Gebrauch von dem kolorierenden Typus. Die schon besprochene (s. S. 230) fünfstimmige Bearbeitung mit Doppelpedal von «An Wasserflüssen Babylon» wurde in eine vierstimmige Fassung mit einfachem Pedal verwandelt, wobei der verzierte Cantus firmus vom Sopran in den Tenor übertragen wurde. Später aber wurde auch dieses Stück revidiert und der Rhythmus lebhafter und interessanter gestaltet

*Beisp. 41. An Wasserflüssen Babylon
BWV 653a (Weimar)*



worauf die Bearbeitung Eingang in die «17 Choräle» fand, wo sie ein Juwel der Sammlung darstellt (BWV 653). Eine Bearbeitung von «Nun komm' der Heiden Heiland» (BWV 659), in der der Sopran den Cantus firmus umgeben von Ver-

zierungen vorführt, ist ein geheimnisvolles, phantastisches Stück von ergreifender Schönheit. Eine zweite Bearbeitung des gleichen Chorals (BWV 660), ein Trio für den im Sopran angestimmten kolorierten Choral und zwei begleitende Bässe, zeigt einen recht ungewöhnlichen Charakter. Keller⁵⁵ meint, daß Bach in diesem ungewöhnlich dunkel gefärbten Stück möglicherweise den Abstieg des Heilands in die Hölle darstellen wollte. In *«Allein Gott in der Höh'»* (BWV 662) ist die verzierte Chormelodie wieder dem Sopran anvertraut, während in den anderen Stimmen ein aus der ersten Choralzeile abgeleiteter Gedanke entwickelt wird. Die Stimmung ist jubelnd, fast ekstatisch. Eine andere Bearbeitung dieses Chorals (BWV 663) mag ein von norddeutschen Vorbildern beeinflusstes Frühwerk sein. Der Cantus firmus ist in den Tenor verlegt und so stark verziert, daß die Melodie fast unkenntlich geworden ist, doch tragen die anderen Stimmen und insbesondere die einfachen Fortschreitungen im Pedal zur Klarstellung bei. Am berühmtesten unter den *«17 Chorälen»* ist wohl *«Schmücke dich, o liebe Seele»* (BWV 654). Hier verwendet Bach eine aus den ersten beiden Choralzeilen entwickelte ergreifende Sarabande als Begleitung zu dem kolorierten Cantus firmus im Sopran. Schumann war aufs tiefste beeindruckt von der *«Seligkeit»*, die *«dareingegossen»* war, und zitierte Mendelssohns Bemerkung *«wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde dieser einzige Choral alles von neuem bringen»*.⁵⁶

Die letzten beiden Stücke der Sammlung scheinen einer eigenen Kategorie anzugehören. *«Jesus Christus, unser Heiland»* (BWV 666), mit dem Choral im Sopran, ist die einzige Bearbeitung, in der fast ausschließlich das Manual verwendet wird.⁵⁷ Das Stück ist in technischer Hinsicht primitiv und von ungleichmäßigem Wert. Der erste Teil von *«Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist»* (BWV 667) ist dem Choral im Orgelbüchlein entnommen, wo die Melodie im Sopran liegt. In der neuen Fassung ist eine zweite Strophe hinzugefügt, die den Cantus firmus dem Pedal überträgt, doch wirkt die Verbindung zwischen den beiden Teilen nicht ganz organisch. Ist es ein reiner Zufall, daß diese weniger bedeutenden Stücke von Altnikol und nicht von Bach in das Manuskript eingetragen wurden? Hätte der Komponist sie in dieser Gestalt beibehalten, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, den großartigen Torso zu vollenden?

In den ersten Leipziger Jahren zeigte Bach wenig Interesse an der kanoni-

⁵⁵ a.a.O. S. 188.

⁵⁶ *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1854, I. S. 219.

⁵⁷ Das Pedal tritt mit einem einzigen Ton drei Takte vor dem Ende ein; eine so sparsame Verwendung ist unter Bachs frühen Orgelwerken nicht selten anzutreffen, kommt aber in späteren Kompositionen kaum mehr vor.

schen Bearbeitung von Chormelodien. Dies änderte sich gegen Ende seines Lebens, als er sich das Ziel setzte, die strengen kontrapunktischen Regeln der Vergangenheit zu neuem Leben zu erwecken. In seiner letzten Schaffensperiode schrieb er *«Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal»*⁵⁸ (BWV 769) als eine Art Seitenstück zum Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge. Dieses Werk ist den in Bachs Jugend verfaßten Orgelpartiten verwandt, mehr aber noch den Choralzyklen Scheidts.

Die Entstehungsgeschichte der Komposition ist nicht ganz klar. Im Juni 1747 trat Bach der Mizler'schen Societät bei (s. S. 103) und überreichte seine Kanonischen Veränderungen als Beweis seiner Kunstfertigkeit. Später erschien das Werk im Druck⁵⁹ in einer Ausgabe, die den gelehrten Charakter der Komposition betonte. In drei Variationen sind nur die ersten Noten der imitierenden Stimme angegeben, und der Rest muß vom Leser ergänzt werden. Eine vierte, der Kanon *«per augmentationem»*, wird in einer Partitur von vier Notensystemen gebracht, in der jeder Stimme ein eigener Schlüssel vorgeschrieben ist. Ähnlich den Vierzehn Kanons und dem Originaldruck des Musikalischen Opfers liegt hier eine abstrakte Notierungsweise vor, die für das Studium und nicht für die unmittelbare Ausführung gedacht ist.

Bach hinterließ jedoch das Werk auch in einer anderen Fassung, die dem Spieler keine Schwierigkeiten bereitet. Ein Autograph der Kanonischen Veränderungen hat sich erhalten, in dem die imitierenden Stimmen vollständig ausgeschrieben sind und der Kanon *«per augmentationem»* in der üblichen Weise auf drei Systemen mit nur zwei Schlüsseln notiert ist. In dieser Fassung sind alle Variationen – insbesondere der *«Canone alla settima»* – etwas verändert, und auch die Reihenfolge ist nicht die des Druckes. Das monumentale Finale des Druckes bildet das Mittelstück des Autographs, woraus sich eine ganz andere Struktur des Werkes ergibt.

Beide Fassungen, der zu Bachs Lebzeiten erschienene Druck und das in seiner Eigenschrift erhaltene Manuskript, spiegeln die Absicht des Komponisten wider, wenn auch naturgemäß zu verschiedenen Zeitpunkten. Die neuerdings von der NBA vertretene Anschauung, daß es sich bei dem Autograph um die letzte Fassung des Werkes handelt, wirkt überzeugend.⁶⁰ Auch vom formalen Stand-

⁵⁸ Rechtschreibung des Originaldruckes.

⁵⁹ Bei Balthasar Schmid, Nürnberg.

⁶⁰ Sie wird nicht nur von H. Klotz, dem Herausgeber des Bandes IV/2 der NBA, vertreten (vgl. auch *Mf* XIX/3, S. 295 ff.) sondern auch von F. Smend (*BJ* 1933, S. 1 ff.) und schon früher von W. Rust (Vorwort zu *BG* XXV/2, S. XX). Andererseits nehmen E. Naumann (Vorwort zu *BG* XL, S. XLI) und W. Emery (*Musical Times*, Jan. 1963)

punkt scheint die Anordnung der Variationen in der Handschrift dem Bachischen Gestaltungsprinzip eher zu entsprechen, und sie wurde daher der folgenden Analyse zugrundegelegt.

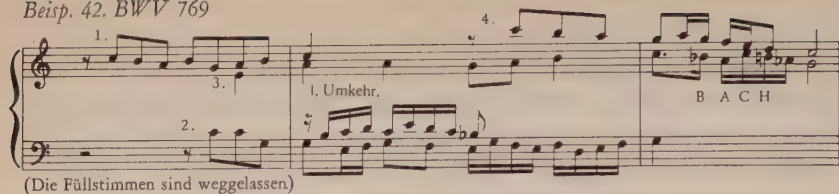
In den fünf Stücken des Werkes hat Bach die Cantus firmus-Technik mit kanonischer Ausarbeitung verbunden. Die beiden ersten Variationen sind dreistimmige Bearbeitungen, in denen der Cantus firmus im Pedal liegt. Der Choral wird von zwei Stimmen begleitet, die durch strenge kanonische Nachahmung miteinander verbunden sind. In der ersten Variation trennt eine Oktave die imitierenden Stimmen; in der zweiten liegt das Intervall einer Quinte vor. Das thematische Material ist oft dem Kirchenlied entlehnt, wodurch der melodische Zusammenhalt verstärkt wird. Die vierte und die abschließende fünfte Variation entsprechen den beiden ersten Nummern, doch fügt Bach in jeder eine frei erfundene füllende vierte Stimme ein, die nicht an der kanonischen Ausarbeitung teilnimmt. In der vorletzten Variation (mit Cantus firmus im Sopran) verwendet er einen Kanon der Septime, in der letzten (mit Cantus firmus im Baß) einen Kanon der Vergrößerung, wobei die Soprannoten in doppelter Länge vom Tenor imitiert werden. Gleich einem Maler fügt Bach in dem Werk schließlich noch seinen Namen ein. Vier Takte vor dem Ende der letzten Variation ertönen im Alt, nach einer kurzen Pause, die Noten B, A, C, H.

Die dritte Variation weicht stark von den vorhergehenden und nachfolgenden ab. Der Choral selbst wird hier kanonisch nachgeahmt, und die Imitation erfolgt stets in der Umkehrung. Dieses Herzstück der ganzen Sammlung besteht aus vier Abschnitten; in jedem ist ein anderes Intervall für die Imitation verwendet. Die ersten beiden Abschnitte (mit Imitation in der Sext, beziehungsweise Terz, und einer Füllstimme) sind dreistimmig und entsprechen damit den vorangehenden dreistimmigen Variationen. Die letzten beiden Abschnitte sind vierstimmig (mit Imitation in Sekund, beziehungsweise Non, und zwei Füllstimmen) und bereiten so auf die nachfolgenden vierstimmigen Variationen vor. Am Ende des Herzstückes bietet uns Bach noch ein besonderes Kunststück. In einer großartigen Engführung bringt er alle vier Zeilen des Chorals gleichzeitig und schließlich auch noch die vier Noten seines Namens⁶¹ (Beisp. 42).

an, daß das Autograph dem Druck voranging. Auch in der Herausgabe des Werkes wurde keine Einstimmigkeit erzielt. Edition Peters und BG bringen die Variationen in der Reihenfolge des Druckes, während die Ausgabe der Neuen BG sich auf das Autograph stützt. NBA veröffentlicht beide Quellen, erklärt jedoch ausdrücklich, daß es sich bei der Handschrift um die letzte Fassung handelt.

⁶¹ Das ganze Werk bringt kanonische Imitationen in den meisten Intervallen bis zur Non, ähnlich wie in den Goldberg Variationen.

Beisp. 42. BWV 769



So weist das Autograph der Kanonischen Veränderungen die folgende, völlig symmetrische Anordnung auf:⁶²

I, II	III	IV, V
Zwei dreistimmige Variationen.	Zwei vierstimm. Zwei dreistimm. Abschnitte;	Zwei vierstimmige Variationen.
C. f. mit kanonisch geführten Begleitstimmen	C. f. mit kanonischer Nachahmung in Umkehrung	C. f. mit kanonisch geführten Begleitstimmen

Trotz des atemraubenden Aufwands an Gelehrsamkeit ist das Werk im Grunde ein lyrisches, vom Weihnachtsgeist erfülltes Stück. In der ersten Variation scheinen die heiter in kanonischer Imitation sich bewegenden Stimmen die sich lustig jagenden Engel darzustellen, und während des ganzen Stückes schafft die glänzende C-Dur-Tonart eine festliche Stimmung. Wieder gibt die strenge kontrapunktische Schreibweise Bach Gelegenheit, eine von subjektivem Ausdruck erfüllte Komposition zu schaffen.

Ein anderes, ungefähr um die gleiche Zeit gedrucktes Werk stellt einen merkwürdigen Gegensatz zu den Kanonischen Veränderungen dar. Die «Sechs Choräle von verschiedener Art, auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen» wurden in Bachs letzten Lebensjahren, um 1746 oder später, veröffentlicht. Der Druck erfolgte durch Bachs Schüler, Johann Georg Schübler, in Zella im Thüringer Wald. Während die Kanonischen Veränderungen ein höchst kunstvolles, vorwiegend für Fachgenossen und Gelehrte bestimmtes Werk darstellen, haben die «Schübler-Choräle» einen eher populären Charakter. Dies ist leicht zugängliche Musik, deutlich für den Amateur bestimmt. Hier finden sich Anweisungen für die Wahl der Register, die ein berufsmäßiger Organist keineswegs benötigen würde.

Die Schübler-Choräle sind Bearbeitungen von Vokalnummern aus Bachs

⁶² Verglichen mit dem Autograph erscheinen die Variationen im Originaldruck in der Reihenfolge 1, 2, 4, 5, 3. Chr. Wolff («Ordnungsprinzipien», S. 156 f) vermutet, daß diese «Steigerungsform» vom Komponisten spontan geschaffen wurde. Nachdem er jedoch Abstand zum Werk gewann, habe er sich «bei tiefsinniger Betrachtung zu einer Umgruppierung entschlossen».

Kantaten. Fünf dieser Stücke beruhen auf Choralbearbeitungen für Solostimme oder Duette in Kirchenkantaten hauptsächlich der ersten Leipziger Jahre. Nur bei einer Bearbeitung ist die Quelle nicht bekannt; sie mag einer heute verlorenen Kantate entnommen sein. Die Bearbeitungen sind von nachstehenden Stücken abgeleitet:

- «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 645) beruht auf Nr. 4 für Tenor, Violine, Viola und Basso continuo in Kantate BWV 140 von 1731;
- «Wo soll ich fliehen hin» (BWV 646), Quelle unbekannt;
- «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (BWV 647) beruht auf Nr. 4, für Sopran, Alt, Violine, Viola und Basso continuo in Kantate BWV 93 von 1724;
- «Meine Seele erhebt den Herren» (BWV 648) beruht auf Nr. 5, für Alt, Tenor, Oboen, Trompete und Basso continuo in Kantate BWV 10 von 1724;
- «Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ» (BWV 649) beruht auf Nr. 3, für Sopran, Violoncello piccolo und Basso continuo in Kantate BWV 6 von 1725;
- «Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter» (BWV 650) beruht auf Nr. 2, für Alt, Violine und Basso continuo in Kantate BWV 137 von 1725 (dort mit dem Text: «Lobet den Herren, der alles so herrlich regieret»).

Die sechs Bearbeitungen verwenden die Cantus-firmus-Technik, doch ist hier strenge polyphone Arbeit vermieden. Der Choral wird von breit dahinströmenden Melodien begleitet, die mitunter das Kirchenlied paraphrasieren (vgl. BWV 647 und 649), oder aber unabhängig davon erfunden sind (vgl. BWV 645). Interessanterweise übernahm Bach die vokalen Fassungen ohne weitgehende Abänderungen. Er übertrug die drei oder vier Stimmen des Originals auf die Orgel und traf keine Vorkehrung für die Aussetzung des Generalbasses, der in den Kantaten Verwendung fand. Anscheinend erschien ihm der Orgelklang reich genug und keiner weiteren Ausfüllung bedürftig.

Man kann sich gut vorstellen, daß Bach in früheren Jahren Bearbeitungen dieser Art in seinen Orgelkonzerten vorführte und damit lebhaften Beifall erntete. Solch eingängige, melodiose Musik entsprach ja durchaus dem Geschmack der Zeit. In seinen letzten Jahren erinnerte sich der Meister der früheren Arbeiten und beschloß, sie im Druck vorzulegen, wohl in der Hoffnung, damit einen Publikumserfolg zu erringen. Sie zeigen jedenfalls eine Seite der Bachschen künstlerischen Persönlichkeit, die man von dem Schöpfer der Kanonischen Veränderungen und des Musikalischen Opfers zunächst nicht erwartet.

Es mag dahingestellt sein, ob der Erfolg der Schüblerschen Choräle zeitig genug eintrat, daß Bach selbst sich seiner erfreuen konnte. Sicher ist, daß das Werk eine nachhaltige Wirkung ausübte. Es wurde von Bachs Schülern stark nachgeahmt und war das Vorbild für Orgelchoralbearbeitungen der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts. So führte der Meister nicht nur die polyphone Kunst der Vergangenheit zu einem Höhepunkt, sondern wies mit diesem Werk auch der Kunst späterer Generationen den Weg.

Zu Bachs allerletzten Orgelwerken zählt die Bearbeitung von «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (BWV 668). Er hatte das Kirchenlied in sein Orgelbüchlein in einer reich verzierten Fassung aufgenommen (BWV 641). Später vereinfachte er die melodische Linie des Chorals und richtete die Kolorierung so ein, daß die Melodie der ersten Zeile der Liedweise aus 14 Noten besteht, als Symbol für den Namen *Bach*, und der ganze Cantus firmus aus 41 Noten als Symbol für *J. S. Bach* (s. S. 123). Außerdem ging in der neuen Bearbeitung jeder Zeile ein kleines Fugato voran, in dem ein Fragment des Chorals kunstvoll mit dessen Umkehrung kombiniert ist. Gleich den Kanonischen Veränderungen liegt auch dieses Werk in zwei leicht voneinander abweichenden Fassungen vor, einer gedruckten und einer handschriftlichen, die beide als authentisch anzusehen sind. Die gedruckte bringt das Stück in vierstimmiger Partitur und findet sich als Schlußnummer in der von C. P. E. Bach veranstalteten posthumen Ausgabe der «Kunst der Fuge». Die Quelle dieser Ausgabe liegt nicht mehr vor. Die wohl später entstandene, handschriftliche Fassung verwendet die bei Tasteninstrumenten gebräuchliche Notation in zwei Systemen. Sie steht als letztes Stück in dem wichtigen Manuskript, das auch die 17 Choräle und die Kanonischen Veränderungen enthält. Da Bach zur Zeit der Niederschrift fast erblindet war, scheint er den Orgelchoral diktiert zu haben.⁶³ Der Choral trägt nun eine neue, nicht minder erschütternde Überschrift «Vor deinen Thron tret' ich». Er bricht im 26. Takt ab, da wohl der Tod dem Meister weiteres Diktieren unmöglich machte. Bedeutsam ist, daß diese Choralbearbeitung, die Bach in seinen letzten Lebenstagen beschäftigt haben mag, dem «Motettentypus» nahesteht, mit dem sich der Komponist seit seiner Jugend immer wieder befaßt hatte.

⁶³ Wir wissen nicht, wer der Schreiber war; die traditionelle, auf eine Bemerkung Forkels zurückgehende Annahme, daß Altnikol als solcher fungierte, wurde von Dalden widerlegt (vgl. «Chronologie», S. 63 und 114).

III. KLAVIERWERKE

Unter den wenigen Werken, die Bach im Druck erscheinen ließ, nehmen die Kompositionen für Tasteninstrumente den größten Raum ein. Anscheinend hatte er eine besonders hohe Meinung von ihrem Wert und nahm auch an, daß sie eine starke Anziehungskraft auf das Publikum ausüben würden. Die nachfolgenden Generationen sahen denn auch in Bach hauptsächlich den Klavier-Komponisten.

Der Ausdruck «Klavier» (von lateinisch *clavis* = Schlüssel, Taste) wurde zu Bachs Zeit für jede Art von Tasteninstrument verwendet. Der erste, zweite und vierte Teil von Bachs «Klavierübung» enthält zum Beispiel Werke für mit Saiten bezogene Tasteninstrumente, während der dritte für die Orgel bestimmt ist. In ähnlicher Weise werden Orgelwerke zuweilen als Kompositionen «für zwei Klaviere und Pedal» bezeichnet.

Freilich wurde der Ausdruck «Klavier» in diesem weiteren Sinne nicht oft gebraucht; gewöhnlich bezeichnete er eines der drei in der Barockzeit üblichen, mit Tasten versehenen Saiteninstrumente, und zwar

1. das Cembalo (Kielflügel), ein Instrument mit ein bis zwei Manualen, verschiedenen Registerzügen und mehreren Systemen von Saiten, die von Lederstückchen oder Federkielen gezupft werden;
2. das Spinett mit einem einzigen Manual, gewöhnlich keinen Registerzügen und nur einem System von Saiten, die von Lederstückchen oder Federkielen gezupft werden;
3. das Clavichord mit einem einzigen Manual, keinen Registerzügen und einem einzigen System von Saiten, die von dünnen Metalltangenten zum Erklingen gebracht werden.

Obwohl das Hammerklavier (Pianoforte) schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Verfügung stand und Bach bekannt war, zog er seine Verwendung kaum in Betracht.¹

In wenigen Fällen, wie bei den «Goldberg-Variationen» oder dem «Italienischen Konzert», forderte Bach ausdrücklich den Gebrauch des Cembalos. Ge-

¹ Vgl. F. Ernst in BJ 1961, S. 61 ff.

wöhnlich gab er jedoch diesbezüglich keine Anweisungen, und nur aus der Analyse des betreffenden Werkes können mitunter Rückschlüsse gezogen werden, ob dem Komponisten das Cembalo mit seinem kräftigen, präzisen Ton und der Fähigkeit, plötzliche koloristische und dynamische Wechsel durchzuführen, vorgezogen haben mochte, oder vielleicht das Spinett mit seinem rauschenden aber starren Ton oder schließlich das Clavichord mit seinem biegsamen, doch überaus schwachen Klang. Dynamische Abstufungen, vor allem in Werken in Konzertform mit der Gegenüberstellung von Solo und Tuttigruppen, können nur auf dem Cembalo zur Geltung kommen, während eine singende Melodie am besten auf dem Clavichord zu erreichen ist. Es mag beispielsweise angenommen werden, daß Bach für die kraftvoll männlichen «Englischen Suiten» das Cembalo, für die zarten und intimer angelegten «Französischen Suiten» das Clavichord im Sinne hatte. Ebenso sollte das Clavichord wahrscheinlich für die «Inventionen» und «Sinfonien» herangezogen werden, da Bachs Titelblatt ausdrücklich betont, daß es ein Hauptzweck dieses Werkes war, die «Lehrbegierigen . . . eine cantable Art im Spielen . . . erlangen» zu lassen.

In Ermangelung bestimmter Beweisgründe muß angenommen werden, daß in Bachs Werken der Ausdruck «Klavier» sich auf jedes mit Saiten bezogene Tasteninstrument² beziehen kann, und in dieser Weise soll das Wort im Verlaufe dieses Kapitels verwendet werden.³

Die Klavierwerke seiner *ersten Periode* sind vor allem von mittel-

² Forkel (a.a.O. S. 33) gibt an: «Am liebsten spielte er (Bach) auf dem Clavichord. Die sogenannten (Kiel-) Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können.» Diese Mitteilung dürfte nicht ganz zutreffend sein. Forkel stützte sich vielfach auf die Informationen Philipp Emanuel Bachs, der das Clavichord besonders hoch schätzte. Es ist durchaus möglich, daß der Hamburger Komponist seinem Vater eine Einstellung zuschrieb, die im Grunde seine eigene war. Ebenso wenig überzeugend wirkt der Versuch von H. Brandts-Buys («Het wohltemperirte Clavir», Arnhem, 1944) zu beweisen, daß Bachs Wohltemperiertes Klavier durchwegs für die Orgel geschrieben sei. Obwohl einzelne Stücke aus dieser Sammlung auf der Orgel gut klingen, scheint es doch, daß des Forschers Annahme viel zu weit geht.

³ Unter den zahlreichen Studien, in denen Bachs Klaviermusik behandelt wird, seien die folgenden hervorgehoben: M. Seiffert, «Geschichte der Klaviermusik», Leipzig, 1899 (3. Aufl. von D. F. Weitzmanns «Geschichte des Klavierspiels»); W. Apel, «Masters of the Keyboard», Cambridge, Mass. 1947; N. Dufourcq, «Le Clavecin», Paris 1949; H. Keller, «Die Klavierwerke Bachs», Leipzig 1950; C. Auerbach, «Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts», Kassel 1953; E. Bodky, «The Interpretation of Bach's Keyboard Works», Cambridge, Mass. 1960; J. Gillespie, «Five Centuries of Keyboard Music», Belmont, Cal. 1965. Weitere Werke werden bei der Besprechung einzelner Kompositionen genannt.

und süddeutschen Vorbildern abhängig. Norddeutsche Einflüsse, die für seine Orgelwerke von so großer Bedeutung sind, machen sich hier nur wenig bemerkbar. Eine *«Fuge in e-Moll»* (BWV 945), anscheinend eines der frühesten Werke des Komponisten, ahmt den Stil Pachelbels nach. Es ist ein schwerfälliges Stück, ganz ohne Modulationen, und eher gegen als für das Klavier geschrieben. Für den Anhänger der Zahlensymbolik ist es interessant, daß in diesem Werk das Fugenthema vierzehnmal auftritt (vgl. S. 123). Dies mag darauf hinweisen, daß die Fuge, deren Echtheit angezweifelt wurde, tatsächlich von Bach komponiert wurde. Eine wohl um 1704 entstandene *«Sonate in D-Dur»*⁴ (BWV 963) steht unter dem Einfluß Johann Kuhnaus, der als erster mehrsätzige Sonaten für Klavier schrieb. Der letzte Satz trägt eine Überschrift in fehlerhaftem Latein: *«Thema all' Imitatio Gallina Cucca»* (ein Hennen und Kuckuck imitierendes Thema). Tatsächlich lassen sich den ganzen Satz hindurch die fröhlichen Stimmen beider Tiere vernehmen.

Beisp. 43. BWV 963



Es ist möglich, daß das *«Capriccio über das Hennergeschrey»* des Österreichers A. Poglietti und das *Capriccio «Cucu»* des bayrischen Komponisten J. K. Kerll als Taufpaten des lustigen Stückes fungierten. Auf süddeutsche Quellen deutet auch der Name *«Capriccio»*, den Bach selbst einer Art Toccatafuge in E-Dur (BWV 993) gab, die die bemerkenswerte Aufschrift trägt: *«In honorem Joh. Christoph. Bachii»*. Das Sebastians ältestem Bruder und Lehrer gewidmete, recht unbedeutende Stück ist auf einem Thema aufgebaut, das mit seinem weiten Umfang von fast zwei Oktaven jugendlichen Überschwang zum Ausdruck bringt.

Weit bedeutsamer ist ein Klavierwerk, das der junge Komponist für ein anderes Mitglied der Familie schrieb. Es ist das humorvolle *«Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo»* (Capriccio über die Abreise seines überaus geliebten Bruders) (BWV 992), welches 1706 entstand, als Johann Jakob Bach (geb. 1682) sich entschloß, in die Armee des schwedischen Königs Karl XII. einzutreten.⁵ Das reizvolle Werk ist eine heitere Umdeutung der sechs Jahre zuvor

⁴ Sie war offenbar für ein mit einer Pedalklaviatur ausgestattetes Instrument bestimmt (vgl. den Übergang vom 1. zum 2. Satz).

⁵ Vgl. A. Protz in *Mf* 10, 1957, S. 405 ff.

von Kuhnau in seinen biblischen Sonaten eingeführten Schreibweise. Die Technik, die Kuhnau zur Schilderung von Geschehnissen des Alten Testaments verwendet hatte, wurde nun von dem jungen Sebastian übernommen, um Szenen des häuslichen Lebens in Tönen wiederzugeben. Jeder der sechs Sätze hat eine programmatische Überschrift, teilweise in deutscher, teilweise in italienischer Sprache.

- Nr. 1 Arioso, Adagio, ist «eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten»;
 Nr. 2 «eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen»;
 Nr. 3 Adagissimo, ist «ein allgemeines Lamento der Freunde»;
 Nr. 4 «Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied»;
 Nr. 5 «Aria di Postiglione», Adagio poco;
 Nr. 6 «Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione».

Mannigfache Ausdrucksmittel werden hier verwendet, um die verschiedenen Situationen auszudrücken. Die «Schmeichelung der Freunde» wird mit Hilfe geschmeidiger französischer Ornamente geschildert; um die Gefahren zu kennzeichnen, die den Reisenden in fremden Ländern bedrohen, werden Modulationen in entfernte Tonarten eingefügt. Das «allgemeine Lamento» wird versinnbildlicht durch «Seufzer» in der Melodie und die ständige Wiederholung einer chromatisch absteigenden Baßfigur, die Barockkomponisten zum Ausdruck tiefsten Schmerzes diente. (Purcell verwendet sie im Todeslied der Dido; Bach selbst in der Kantate Nr. 12 «Weinen, Klagen» und im Crucifixus der h-Moll-Messe.) In diesem Satz gibt der Komponist den eigentlichen Klavierstil auf; sein «Lamento» ist ein Solo für ein Melodieinstrument und bezifferten Baß, wozu der Spieler Füllstimmen, die in der Vorlage nicht angegeben sind, hinzuzufügen hat. Die «Arie des Postillions» verwendet den heiteren Oktavensprung, den man von kleinen Posthörnern des 18. Jahrhunderts zu hören pflegte. Dieses einfache Motiv kehrt wieder als ständiger Kontrapunkt zu dem marschartigen Thema

Beisp. 44. BWV 992



der Schlußfuge, in der der junge Komponist ein recht ansehnliches Maß von technischer Kunstfertigkeit an den Tag legt.

Unter den Werken, die wohl am Ende dieser Periode des Wachstums entstanden, verdienen mehrere Toccaten Erwähnung. Der freie, rhapsodische Charakter dieser Form, die Gelegenheit zu dramatischen Kontrasten zwischen den einzelnen Abschnitten bot, zog Bach besonders an. In diesen von Bach in höchst persönlicher Weise gestalteten Kompositionen findet man nur selten die eiserne Logik und die schön abgewogenen Proportionen der späteren Werke; doch zeugen sie von blühender Phantasie und einer Wärme, die für das junge Genie bezeichnend sind.

Die *«d-Moll-Toccat»* (BWV 913) hat in einer frühen Handschrift die Überschrift *«Toccat Prima»* und findet sich als erste Nummer in der 1801 veröffentlichten Ausgabe der Bachschen Klavierwerke. Die in diesem Werk zu beobachtende Anordnung der Sätze wurde von dem Komponisten auch in verschiedenen anderen Toccaten beibehalten. Frei rhapsodischen einleitenden Passagen schließt sich ein ausdrucksvolles *Arioso* an. Diesem folgt eine ziemlich ungewöhnliche Fuge in Vierviertel-Takt, in der das Thema in zwei leicht voneinander abweichenden Fassungen durchgeführt wird. Sie wechseln oft miteinander ab und geben auf diese Weise dem anspruchslosen Stück einen seltsam unruhigen Charakter. Ein stark modulierendes *Adagio*, eindrucksvoll in seiner subjektiven Tonsprache, folgt, und das Werk erreicht seinen Höhepunkt und Abschluß in einer umfangreicheren Fuge im Dreiviertel-Takt. Diese zweite Fuge ist der ersten thematisch verwandt (wie dies auch in Kompositionen Frobergers zu beobachten ist), und so wird innerhalb des ganzen Werkes ein gewisser Zusammenhalt erzielt. Am eindrucksvollsten sind jedoch nicht die beiden polyphonen Abschnitte, sondern eher die stark gefühlsbetonten, *arioso*artigen Teile.

In der *«g-Moll-Toccat»* (BWV 915) eröffnet und beschließt eine bewegte Triolenpassage das Werk. Der rhapsodischen Einleitung folgt ein feierliches *Adagio*. Dann kommt die übermütige Laune des jungen Komponisten zu ihrem Recht in einer kurzen, auf zwei lebhaften Themen aufgebauten Doppelfuge. Ein zweites nachdenkliches *Adagio* schließt sich an, worauf eine ausgedehnte Fuge von mehr als hundert Takten, überströmend von Kraft und Lebenslust, erklingt. Die verschiedenen Stimmungen in diesem Werk geben dem Ausführenden ausgezeichnete Möglichkeiten, und man kann sich vorstellen, daß Bach selbst seine Hörer in Atem hielt, wenn er Stücke dieser Art am Klavier improvisierte.

Die *«e-Moll-Toccat»* (BWV 914) weicht von den bisher besprochenen Stücken insofern ab, als ihr die *Adagio*-Episode gegen Anfang fehlt. Einer kurzen Einleitung folgt eine fest gefügte Doppelfuge, die den Kern des Werkes bildet. Ihr

schließt sich ein Adagio im Charakter eines Rezitativs an, unterbrochen von freien Improvisationen. Die dreistimmige Schlußfuge ist auf einem ungestümen Thema in Sechzehntelnoten aufgebaut. Der Komponist stellt eine thematische Beziehung nicht nur zwischen den beiden Fugen, sondern auch zu der rhapsodischen Einleitung her. Doch auch hier ist es Bach mehr um Ausdruck als um Form zu tun; Philipp Spitta⁶ beschreibt diese Toccata als eines «jener von Melancholie und Sehnsucht tief getränkten Stücke, die nur Bach zu schreiben wußte».

In Bachs Klavierwerken, die wir den *Weimarer Jahren* zuweisen können, zeigt sich der Einfluß der italienischen Musik mit gleicher Deutlichkeit wie in den Orgelkompositionen jener Zeit. Die Bearbeitung italienischer Violinkonzerte für Tasteninstrumente ermöglichte es ihm, mit bedeutsamen Werken südlicher Tonkunst vertraut zu werden. Insbesondere die Beschäftigung mit den Schöpfungen des jungen Vivaldi stellte ein für Bachs ganzes Schaffen überaus bedeutsames Erlebnis dar (vgl. S. 220).

Die genaue Zahl Bachscher Bearbeitungen der Violinkonzerte Vivaldis ist nicht bekannt. Der 1894 veröffentlichte zweiundvierzigste Band der Bach-Gesamtausgabe enthält «sechzehn Konzerte nach Vivaldi» (BWV 972 bis 987). Später wurde jedoch – hauptsächlich von Arnold Schering⁷ – nachgewiesen, daß darunter drei Werke (Nr. 11, 13,⁸ 16) auf Konzerten des Herzogs Johann Ernst von Weimar beruhen, Nr. 14 auf einem Violinkonzert Telemanns, Nr. 3 auf einem Oboenkonzert von Alessandro Marcello.⁹ Von den übrigen Kompositionen wurden sechs (Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 9) tatsächlich als Werke Vivaldis festgestellt.¹⁰ Die Quellen für den Rest haben sich noch nicht aufzeigen lassen, doch befinden sich wahrscheinlich noch weitere Werke von Vivaldi, Marcello und Telemann darunter.

In diesen Bearbeitungen verfuhr Bach ähnlich wie bei den Orgeltranskriptionen. Wo es sich als notwendig erwies, verlieh er der Baßlinie größere Schmiegsamkeit, schrieb füllende Mittelstimmen, bereicherte das polyphone Gewebe und fügte in die Melodielinien Verzierungen ein, nicht zuletzt, um der Verschiedenheit zwischen dem getragenen Ton des Streichinstrumentes und dem flüchtigeren Klang des Klaviers Rechnung zu tragen (Beisp. 45).

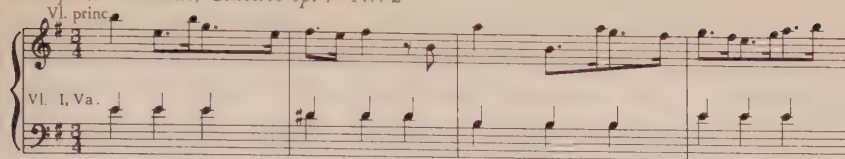
⁶ a.a.O. I. S. 437.

⁷ Vgl. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, S. 234 ff. und V, S. 565 ff.

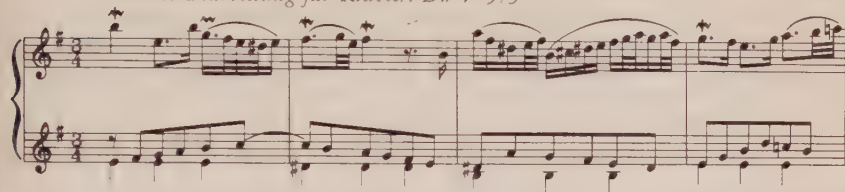
⁸ Der erste Satz des Konzerts Nr. 13 liegt auch in einer Orgelfassung Bachs vor.

⁹ Auch dieses Werk wird gelegentlich Vivaldi zugeschrieben.

¹⁰ Einzelne Sätze scheinen jedoch ausgetauscht worden zu sein, bevor Bach seine Bearbeitung durchführte. Vgl. R. Eller in «Kongreßbericht», Hamburg 1956, S. 80 ff.

Beisp. 45. Vivaldi, Concerto op. 7^u Nr. 2

Bachs Bearbeitung für Klavier. BWV 973



Diese Bearbeitungen machte Bach in erster Linie für den eigenen Gebrauch. Sein Streben nach Experimenten fand hierin Befriedigung, er wurde mit der Konzentliteratur vertraut, und andererseits schuf er sich auf diese Weise auch geeignete Werke für eigene Aufführungen.¹¹

Auch in den eigenen Kompositionen kommt das lebhafteste Interesse, das Bach in seiner Weimarer Zeit für die Musik Italiens hegte, zum Ausdruck. Ein Resultat seiner Beschäftigung mit italienischer Streichermusik ist die *«Aria variata alla maniera italiana»* (BWV 989), die einem Duett zwischen Violine und Violoncello gleicht. Die Methode der Veränderung ist überaus einfach; die melodische Linie der sangbaren Arie wird in oberflächlicher Weise verziert und umgebildet, ein Verfahren, das sich grundsätzlich von der in den späteren Goldberg-Variationen angewandten Technik unterscheidet. – In diese Gruppe gehört auch die *«G-Dur-Toccata»* (BWV 916), die aus den drei Sätzen eines italienischen Konzertes besteht. Der erste Satz klingt wie eine der gleichzeitigen Bachschen Klavierbearbeitungen eines Vivaldi-Konzertes. Er besteht hauptsächlich aus einem energischen Tutti, das mehrmals in verschiedenen Tonarten wiederholt

¹¹ Klavierbearbeitungen von Werken des Hamburger Organisten Jan Adams Reinken und des Freiburger Organisten Johann Christoph Erselius werden auch Bach zugeschrieben. Reinkens *«Hortus Musicus»* war ursprünglich eine Sammlung von Triosonaten für 2 Violinen, Gambe und Continuo. Von diesem Werk hat sich die ganze 1. Sonate (BWV 965), vier Sätze der 3. Sonate (BWV 966) und die Fuge der 2. Sonate (BWV 954) in Bearbeitungen Bachs erhalten, in denen er, besonders in den Fugen, das Original stark abändert und bereichert. Dem Modell näher steht die Fuge in B-Dur (BWV 955) nach einer Orgelfuge in G-Dur von Erselius. Sie macht eher den Eindruck einer transponierten und verbesserten Kopie als den einer richtigen Bearbeitung.

wird, wobei modulierende Episoden die verschiedenen Einsätze verbinden. Der eigentliche Charakter der Toccata zeigt sich in den rhapsodischen Passagen, die den kraftvollen Tutti-Akkorden vorangehen. Das sich anschließende schöne Adagio «wirkt in seiner Schlichtheit ergreifend».¹² Nach dem schwermütigen Stück kommt die folgende glänzend-heitere, Gigue-artige Fuge zu voller Wirkung. Das Thema strahlt ebenso wie das des ersten Satzes jugendliche Freude und Kraft aus.

Die «D-Dur-Toccata» (BWV 912) beginnt mit einem aufsteigenden Motiv, das Bach auch in seinem Orgelpräludium in D-Dur (BWV 532) verwendete. Die im Charakter einer Improvisation gehaltenen ersten zehn Takte bereiten auf ein Allegro vor, das wieder Züge eines Konzertsatzes zeigt, obwohl die Ausarbeitung nicht so logisch und technisch zufriedenstellend ist wie in der G-Dur-Toccata. Nun folgt ein eigenartiges Stück, in dem zwei rezitativartige Abschnitte von starker Ausdruckskraft eine kurze Fuge umgeben. Bei dem zweiten rezitativartigen Abschnitt findet sich die ungewöhnliche Vorschrift «con discrezione», womit wohl angedeutet werden soll, daß das Stück nach dem Belieben des Spielers frei vorgetragen werden könne. Die Schlußfuge, ein leichtes, heiteres Perpetuum mobile, beruht auf einem Thema, das vielleicht vom Finale eines Violinkonzertes beeinflusst wurde, welches Bach für Cembalo bearbeitete.

Beisp. 46. BWV 912



Auch «Präludium und Fuge in a-Moll» (BWV 894) sind wie der erste und letzte Satz eines Konzerts angelegt. Die beiden Sätze weisen einen meisterlichen Bau auf, und wir können es verstehen, daß Bach später seine gewöhnliche Methode umkehrte und dieses Klavierwerk instrumentierte. Mit höchster Kunstfertigkeit verwandelte er es in ein Konzert für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher (BWV 1044), wobei er zu den beiden Klaviersätzen als Mittelsatz ein seiner dritten Orgelsonate (BWV 527) entnommenes Stück hinzufügte. Die Bearbeitung des Präludiums und der Fuge wurde in genialer Weise durchgeführt. Bach zerteilte das ursprüngliche Material und übertrug es den Soloinstrumenten; überdies fügte er neue Tuttiabschnitte am Anfang und Ende sowie an wichtigen Stellen in der Mitte ein.¹³ So wuchs das Präludium von 98 auf 149 Takte

¹² Vgl. Schweitzer, a.a.O. S. 317.

¹³ Vgl. H. Boettcher, «Bachs Kunst der Bearbeitung dargestellt am Tripelkonzert a-Moll», in «Festschrift Peter Raabe», Leipzig 1942.

und die Fuge von 153 auf 245 Takte an. Der Mittelsatz wurde nicht erweitert, da Bach hier nur die Soloinstrumente verwendete; Tuttistellen sind nicht vorhanden. Trotz der Kunstfertigkeit, die sich in der Bearbeitung des Tripelkonzertes kundgibt, kann sich das einfachere und kompakte Originalwerk doch neben dem anspruchsvolleren Bruder durchaus behaupten.

Zwei «Fugen in A-Dur und h-Moll» (BWV 950/951), die auf Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und Continuo von Tommaso Albinoni (1671–1750) zurückgehen, scheinen auf den ersten Blick gleichfalls zu den Bearbeitungen Bachs zu zählen. Tatsächlich aber ist hier so viel geändert und so wenig beibehalten, daß es richtiger ist, sie als unabhängige, von italienischen Vorbildern inspirierte Werke anzusehen. Bach war tief beeindruckt von den schöngeformten Themen des italienischen Komponisten,¹⁴ doch befriedigte ihn ihre Ausarbeitung nicht. So liegt denn auch die h-Moll-Fuge in zwei Fassungen vor: eine, die dem italienischen Werk recht nahekommt (BWV 951a), und eine spätere, die beträchtlich länger ist. In der letzteren (BWV 951) erschöpft Bach die kontrapunktischen Möglichkeiten des Themas in einer Weise, die dem italienischen Komponisten offensichtlich nicht vorgeschwebt hatte, und erfüllt die Fuge mit einer gefühlsmäßigen Intensität, die von der gelassenen Ruhe des Albinonischen Werkes stark absticht.

In gewissen Klavierwerken der letzten Weimarer oder möglicherweise der frühen Köthener Zeit läßt sich eine völlige Sublimierung des italienischen Einflusses feststellen. Diese schön proportionierten, in jedem Detail höchst kunstvoll ausgearbeiteten Stücke hätten wohl ohne Bachs eingehende Beschäftigung mit der Musik des Südens nicht geschrieben werden können, doch ist in ihnen keine direkte Beziehung zu italienischen Quellen bemerkbar, und es hat fast den Anschein, als wolle Bach von dem neu eingeschlagenen Pfad wieder abweichen. In der «Toccata in fis-Moll» (BWV 910) erzielt der Komponist die traditionelle thematische Beziehung innerhalb des Werkes, indem er das Thema der vierstimmigen Schlußfuge aus einer chromatischen Melodie des langsamen Abschnittes entwickelt.

Beisp. 47. BWV 910



¹⁴ Vgl. die Verwendung von Themen Legrenzis und Corellis in Bachs Orgelwerken dieser Zeit (S. 222).

Der rhapsodische Anfang der Toccata ist weit entfernt von bloßer Entfaltung von Virtuosität; hier spricht wahres Gefühl. Ebenso eindrucksvoll ist die von Gram erfüllte Fuge, die in Resignation endet. Die mächtige «Toccata in c-Moll» (BWV 911) hat einen ähnlichen Charakter. In der Einleitung und dem folgenden Adagio kommen Klage und Sehnsucht zum Ausdruck. Dies ändert sich zu Beginn der Fuge, die ein Meisterwerk sowohl in formaler wie inhaltlicher Hinsicht ist. Spitta¹⁵ vergleicht sie mit einem «trotzigen schönen Jüngling, der im vollen Strom des Lebens schwimmt und sich nicht sättigen kann im Wonnegefühl eigener Kraft». Nach 48 Takten wird die Fugenarbeit unterbrochen durch einen rezitativartigen Abschnitt, worauf Bach ein zweites Thema einführt und nun eine großartige Doppelfuge aufbaut. Der kraftvolle Adagio-Abschluß türmt sich auf zu einem achtstimmigen Akkord und verklingt dann im Baß. In diesen beiden Werken, die zu den besten Schöpfungen ihrer Gattung zählen, kehrt der Komponist zurück zu der traditionellen Toccataform sowie auch zu Frobergers Variationstechnik, wobei er in besonderem Maße auf Einheitlichkeit und Zusammenhalt bedacht ist.

Der Bach der *Köthener Jahre* neigte stark zur Lehrtätigkeit. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der großen Tonmeister sah er im Unterrichten der Jugend keine langweilige Pflicht, sondern ein anregendes Erlebnis. Tasteninstrumente sind für Unterrichtszwecke besonders gut geeignet, und während er in Weimar die Orgel bevorzugt hatte, komponierte er nun eine ganze Anzahl von Klavierwerken, die zunächst für Übungszwecke gedacht waren, unter seiner Hand jedoch zu Stücken voll technischer Kunstfertigkeit und erlesener Schönheit wurden. Es handelt sich hierbei keineswegs um Etüden, die nur für die eigenen Schüler bestimmt waren, sondern um groß angelegte Sammelwerke, die für alle werdenden Musiker wie auch für alle Musikfreunde bedeutsam sind.

Das Titelblatt des Orgelbüchleins (s. S. 232) mit seinem Hinweis auf den «anfahenden Organisten» und der weiteren Angabe: «dem Nächsten, draus sich zu belehren», bringt Bachs erzieherische Absichten klar zum Ausdruck. Ein ähnliches Streben ist erkennbar in einem Anfang 1720 für Sebastians ältesten Sohn Wilhelm Friedemann – der damals neun Jahre und zwei Monate alt war – angelegten Notenband. Der Titel des Werkes lautet: «Clavier-Büchlein. vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januarii Ao 1720». Diese Sammlung,¹⁶ die teils vom Vater, teils vom Sohn zu Papier gebracht wurde

¹⁵ a.a.O. I. S. 644.

¹⁶ Das Originalmanuskript befindet sich in der Bibliothek der School of Music, in Yale University, New Haven, Connecticut, USA. 1959 brachte die Yale University

und hauptsächlich Werke Sebastians, zum Teil aber auch Stücke des Knaben enthält, stellt eine Art Kompositionsschule vor, zur Einführung des genialen Kindes in die Geheimnisse der Musiklehre. Der unmittelbare Vorteil der Ausbildung der Fingerfertigkeit auf dem Tasteninstrument wurde dabei auch keineswegs vergessen. Da das Klavierbüchlein Einblick gewährt in die wohl systematisch geplante, in Einzelheiten der Ausführung jedoch recht zwanglos gestaltete Unterrichtsmethode Sebastians, sei auf den Inhalt der Sammlung hier etwas näher eingegangen.

Auf der ersten Seite bringt Bach eine gründliche Erklärung der Noten und Schlüssel. Von Anfang an verlangt er von Friedemann, sich mit einem Umfang



5. Eigenhändige Erklärung verschiedener Verzierungen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

Press eine Faksimileausgabe des Werkes heraus mit einer feinfühligten Einführung von Ralph Kirkpatrick. Die NBA legte das Büchlein 1962 in Serie V, Band 5, herausgegeben von Wolfgang Plath vor, der auch einen wertvollen Kritischen Bericht beisteuerte. Die im Folgenden verwendete Numerierung der Stücke schließt sich der der NBA an.

Sohnes und zwei Stücke ähnlicher Art (BWV 930, 928), von Sebastian selbst geschrieben. Ein Menuett von Friedemanns Hand (BWV 841)¹⁹ zeigt die Geschmacksrichtung des Sohnes, der sich der Vater anscheinend anpaßte. Ein zweites Menuett (BWV 842) mag gemeinsam komponiert und geschrieben worden sein, ein drittes (BWV 843) von Sebastian allein.

An dieser Stelle weicht die ganz zwanglose Anordnung des Materials einer systematischeren Einstellung. Mit Hilfe des Vaters, der auch Korrekturen einfügte, kopierte Friedemann nicht weniger als elf der Präludien, die später im Wohltemperierten Klavier Verwendung fanden (Nr. 1, 2, 6, 5, 10, 9, 11, 3, 4, 8, 12).²⁰ Interessanterweise weichen die Fassungen des Klavierbüchleins von denen der vollständigen Sammlung ab. Die Präludien Nr. 1, 2, 6 und 10 sind in Friedemanns Kopien wesentlich kürzer, und dem letzterwähnten fehlt auch die eindrucksvolle melodische Linie der rechten Hand. Dies scheinen frühere Fassungen der Stücke zu sein, wenn sie nicht nur, mit Rücksicht auf den Knaben, gelegentlich vereinfacht wurden. Sechs Präludien des Wohltemperierten Klaviers (Nr. 6, 5, 11, 4, 8, 12) hören in Friedemanns Kopie am Ende der Seite auf, ohne zu einem Abschluß zu gelangen. Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß der jugendliche Kopist es vermeiden wollte, gegen Ende eines Stückes noch eine neue Seite zu beginnen. Der Knabe schrieb große und ungeschickt geformte Noten, und es bedurfte väterlicher Hilfe, um am Ende der Seite die noch fehlenden Takte einzufügen. Sebastian war dazu bereit, wenn es sich (wie in Nr. 6 und 4) um ein bis zwei Takte handelte, nicht aber, wenn – wie in Nr. 5, 11, 8, 12 – vier oder fünf Takte fehlten. So blieben verschiedene Nummern im Klavierbüchlein unvollendet.

Bevor Bach die nächste größere Gruppe von Stücken eintrug, ließ er einige Seiten frei. Erst dann wurde der hochbedeutsame Zyklus begonnen, der aus fünfzehn zusammenhängenden «Praelambula» besteht.²¹ Die ersten zwei und die letzten acht Stücke sind von Sebastian geschrieben, die Nummern 3 bis 7 von Friedemann. Dies ist die früheste Niederschrift der Sammlung, die wir als «Zweistimmige Inventionen» kennen. Die einzelnen Stücke folgen einander erst in aufsteigender, dann in absteigender Tonartenfolge: C-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll, h-Moll, B-Dur, A-Dur, g-Moll, f-Moll, E-Dur, Es-Dur, D-Dur, c-Moll. Friedemanns Anteil an der Kopiaturs war so geplant, daß er nur Tonarten mit nicht mehr als einem \flat oder zwei \sharp zu schreiben hatte. Vielleicht hatte er sich beklagt über die Schwierigkeiten mit sechs \flat oder sieben \sharp , wie sie

¹⁹ Das Stück erscheint später auch im Klavierbüchlein von 1722.

²⁰ Es sind die Nr. 14–24 des Klavierbüchleins.

²¹ Nr. 32–46 des Klavierbüchleins.

sich bei den Präludien des Wohltemperierten Klaviers ergeben hatten. Bei den Zweistimmigen Inventionen ging Sebastian nicht so weit; Tonarten mit mehr als vier \flat oder vier \sharp wurden vermieden.

Ein kleiner Ausflug in eine mehr populäre Musikform wird eingeschoben. Je eine Suite von Telemann und Stölzel sind von Friedemann in das Büchlein eingetragen. Der Vater fügt sogar ein selbst komponiertes Trio zu Stölzels Menuett hinzu. Dann aber wird die ernste Arbeit wieder aufgenommen. Das Ende des Klavierbüchleins enthält dreizehn vollständige und eine unvollständige von Sebastian komponierte und geschriebene «Fantasien». Diese kurzen Stücke, die in derselben Tonartenfolge wie die Zweistimmigen Inventionen vorliegen, stellen die ursprüngliche Niederschrift der sogenannten «Sinfonien» oder «Dreistimmigen Inventionen» dar.²² Die Niederschrift der Zweistimmigen Inventionen hatte bereits gezeigt, daß Bach sich noch mit der Formulierung der Stücke befaßte, während er sie zu Papier brachte. Dies trifft in noch größerem Maße für die Fantasien zu. Bach schrieb hastig und brachte häufig Korrekturen an, wobei er zuweilen die Leserlichkeit der Niederschrift gefährdete. Friedemann durfte hier nicht mehr helfen; kein Manuskript lag vor, das er kopieren konnte, und vielleicht hatte der Vater im Eifer schöpferischer Tätigkeit den ursprünglichen Zweck des Büchleins überhaupt vergessen. Schließlich aber scheint der Sohn zu seinem Recht gekommen zu sein. Er nahm das Buch an sich und füllte die noch leer gebliebenen Seiten in der Mitte aus. Er vergnügte sich an einer Allemande und einer Courante von J. C. Richter und mehreren kleinen Präludien ungewisser Herkunft. Sebastian selbst hatte schon früher als seinen Schlußbeitrag eine rasch bewegte dreistimmige Fuge eingefügt (BWV 953), die wohl hauptsächlich dazu dienen sollte, technische Fertigkeit zu entwickeln.

Sechs kleine, anspruchslose Bachsche Stücke des Klavierbüchleins, die keinem der größeren Zyklen angehören (BWV 924–928, 930²³), eignen sich besonders gut als Übungsstücke für den Anfänger. Zusammen mit dem Trio (BWV 929), das der Meister dem Stölzelschen Menuett beifügte, und fünf anderen, von Bachs Freund Johann Peter Kellner bewahrten Stücken (BWV 939–942, 999) wurden sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts als «Zwölf kleine Präludien» veröffentlicht. Der Herausgeber, F. K. Griepenkerl, ordnete sie nach der aufsteigenden Tonleiter an, indem er mit C-Dur begann und mit a-Moll endete. Trotz ihrer Kürze und der geringen Anforderungen, die an die technische Fertigkeit

²² Es sind die Nr. 49–62 des Klavierbüchleins. Die Sammlung enthielt wohl ursprünglich alle 15 Sinfonien, doch dürften zwei Blätter mit der zweiten Hälfte von Nr. 14 und der ganzen Nr. 15 verloren gegangen sein. Vgl. Plath, KB S. 9.

²³ Plath (KB, S. 66) bezweifelt die Echtheit von BWV 925 und ist eher geneigt anzunehmen, daß es unter Sebastians Aufsicht von Friedemann geschrieben worden sei.

der Spieler gestellt werden, sind diese Präludien doch recht abwechslungsreich. Nr. 3 in c-Moll (BWV 999) hat mit seinen gebrochenen Akkorden den Charakter einer Lautenimprovisation. In Nr. 8 und 9 in F-Dur (BWV 927, 928) soll die Unabhängigkeit der beiden Hände entwickelt werden, während der Anfänger gleichzeitig in die Probleme einer mehr polyphonen Setzweise eingeführt wird. Nr. 11 in g-Moll (BWV 930) ist von Bach vollständig mit Fingersatz versehen worden. Es wäre daher von Nutzen für Pianisten unserer Zeit, die ursprüngliche Fassung des Werkes einzusehen. Leider aber fehlen in den meisten Ausgaben Bachs wichtige Anweisungen.

Eine Sammlung von *«Six Preludes à l'usage des Commençants»* (BWV 933 bis 938) wurde zum erstenmal von dem Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel herausgegeben. Trotz des Hinweises auf die Verwendung durch Anfänger sind dies doch kompliziertere Stücke als die *«Zwölf kleinen Präludien»*. Sie weisen durchwegs die zweiteilige Form der Bachschen Sonaten- und Suitensätze auf. Nr. 1 in C-Dur (BWV 933) hat den Charakter eines Miniatur-Konzertsatzes, da ein viertaktiges Tutti mit viertaktigen Solos abzuwechseln scheint. Nr. 3 in d-Moll (BWV 935) ist eine musikalische Vignette, in der Bach melodisches Material zu erproben scheint, das er in der monumentalen Orgeltoccata in F-Dur (BWV 540) verwenden sollte. Ein einzelnes Präludium in C-Dur (BWV 943) ist als ein Orgelstück für Manual allein angesehen worden. Doch bereitet es auf die komplizierteren dreistimmigen Sinfonien für Klavier vor und ist daher unter die Übungswerke für besaitete Tasteninstrumente einzureihen.²⁴

Die größte Gruppe der im Klavierbüchlein eingetragenen Werke umfaßt die fünfzehn Praeambula und vierzehn Fantasien, die die zweite Hälfte des Manuskriptes ausfüllen. Bach scheint diese Werke stark verwendet zu haben, da sie auch in einem zweiten Autograph vorliegen. Doch weicht diese spätere Fassung in gewisser Hinsicht von der des Klavierbüchleins ab. Die Überschrift der einzelnen Stücke wechselt von Praeambulum zu Inventio und von Fantasia zu Sinfonia.²⁵ Auch ist die Reihenfolge der Stücke abgeändert. Sowohl die In-

²⁴ Zwölf der oben erwähnten Stücke (BWV 933–43, 999) sind nicht im Klavierbüchlein enthalten. Ihre Autographe haben sich nicht erhalten.

²⁵ Unter den zahlreichen Arbeiten über diese Sammlung seien die folgenden hervorgehoben: R. Opper, *«Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen»*, BJ 1907, S. 89 ff.; E. Kurth, *«Grundlagen des linearen Kontrapunkts»*, Bern 1946; F. Jöde, *«Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen»*, Wolfenbüttel 1926; L. Landshoff, *Revisionsbericht zur Urtextausgabe von J. S. Bachs Inventionen und Sinfonien*, Leipzig 1933; Fr. Reuter, *«Einführung in die zweistimmigen Inventionen Bachs»*, in *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 153 ff.; J. N. David *«Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach»*, Göttingen 1957; J. N. David, *«Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach»*, Göttingen 1959.

ventionen wie die Sinfonien sind nach der aufsteigenden Tonleiter angeordnet, d. h. C-Dur, c-Moll, D-Dur, d-Moll, Es-Dur, E-Dur, e-Moll, F-Dur, f-Moll, G-Dur, g-Moll, A-Dur, a-Moll, B-Dur, h-Moll. Die unvollständige 14. Fantasia (BWV 789) ist nun vollendet und die fehlende 15. (BWV 788) hinzugefügt; außerdem sind kleine Verbesserungen und Abänderungen in der ganzen Sammlung zu beobachten.²⁶

Auf dem Titelblatt der endgültigen Fassung findet sich die folgende charakteristische Aufschrift:

Aufrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine 1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreßen 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vor-schmack von der Composition zu überkommen.

Verfertigt von

Joh: Seb: Bach.

Hochfürstlich Anhalt.-Cöthenischen

Capellmeister

Anno Christi 1723

Wieder legt der Titel auf den Unterrichtszweck besonderen Nachdruck. Diese dreißig Stücke (BWV 772–801) sind als Studienwerke für den Klavierspieler sowie gleichzeitig für den beginnenden Komponisten gedacht, zwei Betätigungsfelder, die für Bach unlösbar verbunden waren. Es fällt nicht schwer, das Werk zu finden, das Bach den Anstoß zu diesen Kompositionen gab. Die Zweistimmigen Inventionen gehen zurück auf Präludien von Johann Kuhnau und Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Den ungewöhnlichen Titel mag Bach den «Invenzion» für Violine und Baß von Bonporti aus dem Jahre 1712 entnommen haben, einem Werk, das sogar in die kritische Ausgabe der Bach-Gesellschaft²⁷ als Komposition des deutschen Meisters Eingang fand. Der lebhafte Dialog zwischen Sopran und Baß, der sich in Bonportis «Invenzion» entfaltet, mag Bach veranlaßt haben, diese Bezeichnung für die eigenen Stücke zu übernehmen und den ursprünglichen vieldeutigen Titel «Praelambulum» aufzugeben.

²⁶ Insbesondere wurden zwei Takte zum Praeambulum in e-Moll (BWV 778) hinzugefügt, ebenso je vier Takte zu den Praeambula in F-Dur- und a-Moll (BWV 779, 784).

²⁷ Bd. XLV, S. 172 ff.

Was Bach aus solch verschiedenartigen Elementen schuf, war grundsätzlich neu. Unter Heranziehung mannigfacher kontrapunktischer Möglichkeiten entwickelte er Charakterstücke aus einem einzigen, am Anfang vorgebrachten musikalischen Gedanken. Kein anderer Komponist hatte vor ihm Werke von so kleinen Dimensionen mit so bedeutendem Gehalt erfüllt. Hier gibt es Studien in unabhängiger Stimmführung, in denen alle Arten von Fuge, Kanon, doppeltem und dreifachem Kontrapunkt angewandt werden, ohne sich jedoch streng an eines von ihnen zu halten. Bach schafft hier neue Gebilde auf dem Gebiete der Polyphonie, in denen er alle ihm bekannten Kunstmittel frei miteinander kombiniert und Formen erzeugt, die durch die Logik und eiserne Folgerichtigkeit der musikalischen Gestaltungsweise zusammengehalten werden. Eine Analyse der ersten zweistimmigen Invention zeigt zum Beispiel, daß das einfache Anfangsthema

Beisp. 49a

zusammen mit seiner Umkehrung

Beisp. 49b

das ganze Stück beherrscht. Abgesehen von den Kadenzen findet sich in der ganzen Invention kein Takt, der nicht wenigstens eines der beiden enthält. Das Stück zerfällt in fünf Abschnitte (Takt 1–6, 7–10, 11–14, 15–18, 19–22), die ungefähr gleich lang sind; zwischen dem ersten und letzten Teil sowie zwischen dem zweiten und vierten besteht ein deutlicher Zusammenhang. Ebenso symmetrisch ist die Anlage der Modulationen. Im ersten Abschnitt wird die Tonika festgelegt, worauf ein Aufstieg zur Dominante erfolgt. Im zweiten schließt sich ein Abstieg zur Obersekunde an, im dritten ein weiterer zur parallelen Moll-Tonart. Der vierte kehrt zur Tonika zurück, und im fünften wird diese endgültig festgelegt.

Wie in diesem Stück wird auch in den Inventionen Nr. 3 (D-Dur), 4 (d-Moll), 7 (e-Moll), 13 (a-Moll), 14 (B-Dur) der ursprüngliche Gedanke mit Hilfe von Lagenwechsel, Sequenzen und thematischer Umkehrung entwickelt. In der nachdenklichen zweiten Invention (c-Moll) findet sich eine interessante Anwendung der Kanon-Technik. Während der ersten zehn Takte imitiert die linke Hand streng die melodische Linie der rechten. Dann wird der Vorgang in die Domi-

nante verlegt, wobei der Baß die Führung übernimmt und der Sopran nachfolgt (T. 11–20). Eine verkürzte Reprise in der Tonika (T. 23–27) bringt das Stück zum Abschluß. Kanonische Züge herrschen auch in Nr. 8 (F-Dur) vor, einem der heitersten und lebhaftesten Stücke der Sammlung. Die lustige, temperamentvolle h-Moll-Invention Nr. 15 hat den Charakter einer zweistimmigen Fuge, obwohl, in nicht ganz traditioneller Weise, der erste Themeneinsatz von kurzen Noten im Baß gestützt wird. Nr. 10 in G-Dur ist eine frohgemute, kleine Fuge im tanzmäßigen Neunachtel-Takt, deren Thema sich in einfachster Weise auf die Noten eines Dur-Akkordes beschränkt. Manche Inventionen, in denen Thema und Gegenthema gewöhnlich zusammen auftreten, sind in der Art einer Doppelfuge gehalten, so etwa Nr. 5 (Es-Dur), 9 (f-Moll), 11 (g-Moll) und die klavieristisch etwas schwierigere Nr. 12 (A-Dur). Doch ist, dem Gesamtcharakter des Werkes entsprechend, die Fugentechnik stets leicht und ohne Entfaltung besonderer kontrapunktischer Kunstfertigkeit behandelt. In Nr. 6 (E-Dur) erscheinen gleichzeitig auf- und absteigende melodische Linien, die «wie in einem Contretanz aufeinander zugehen, um nach einer zierlichen Verbeugung wieder zurückzutreten».²⁸ Für dieses liebenswürdige Stück wählte Bach ausnahmsweise die dreiteilige Liedform. Wiederholungszeichen stehen am Ende des ersten und dritten Abschnittes, wobei Exposition, Durchführung und Reprise nahezu die gleiche Länge (20–22–20 Takte) aufweisen. Der Komponist schafft hier ein Stück von großer Anmut, das gleichzeitig aber auch dem Spieler hilft, sich im Vortrag von Mordenten auszubilden. Wie so oft bei Bach bringt ein kleines Meisterwerk sowohl dem Herzen wie der Hand Gewinn.

Am Ende der zweistimmigen Inventionen heißt es in Bachs endgültigem Autograph: «Sequuntur adhuc 15 Sinfoniae tribus vocibus obligatis» (es folgen nun 15 Sinfonien mit drei obligaten Stimmen). Wer die dreißig Stücke der beiden Sammlungen im Zusammenhang betrachtet, muß feststellen, daß die Verwendung der gleichen Tonarten keineswegs das einzige Verbindungsglied zwischen den zwei- und dreistimmigen Kompositionen darstellt. Ein frühes Manuskript, das seinerzeit Friedemann Bach gehörte und lange als ein Autograph Sebastians angesehen wurde, bringt die Stücke in einer Anordnung, bei der jedes dreistimmige Stück dem zweistimmigen in der gleichen Tonart folgt. Es zeigt sich hierbei, daß gewisse Paare aus stimmungsverwandten Kompositionen bestehen (vgl. Nr. 1 in C-Dur, 6 in E-Dur, 12 in A-Dur); auch liegt zuweilen eine thematische Verwandtschaft vor (Beisp. 50).

²⁸ Keller, a.a.O. S. 114.

Beisp. 50. Invention 15



Sinfonia 15



Vor allem aber verfolgen die Inventionen und Sinfonien (welch letztere meist als «dreistimmige Inventionen» bezeichnet werden) die gleichen künstlerischen und technischen Ziele, wenn auch die Sinfonien größere technische Anforderungen stellen und eine Beherrschung der zweistimmigen Stücke voraussetzen.

Betrachtet man die Sinfonien als selbständige Werkgruppe, so muß man auch hier wieder die Vielfalt des Ausdrucks und der Struktur bewundern. Das eher ernst und trotzig gehaltene c-Moll-Stück Nr. 2 hat mit seinen allmählich mehr hervortretenden Sechzehntel-Läufen den Charakter einer Lautenkomposition. Nr. 5 (Es-Dur) ist ein zärtliches Duett zweier Stimmen, begleitet von einem Ostinatobaß, der die gleiche merkwürdig eindringliche Figur immer wieder auf anderen Tonstufen erklingen läßt. Tanzcharakter ist in Nr. 11 (g-Moll) und Nr. 13 (a-Moll) zu beobachten. Beide stehen im Dreiachtel-Takt. Das sich sanft wiegende g-Moll-Stück zeigt gleichzeitig liedartigen Charakter; die a-Moll-Sinfonia erinnert mit ihren viertaktigen Perioden an einen Passepied. Nr. 15 (h-Moll), die letzte Sinfonia, scheint auch in ihrer Setzweise den Zusammenhang mit der früheren Sammlung zu betonen. Sie ist im Grunde eine zweistimmige Komposition, in der die dritte Stimme nur gelegentlich zur Füllung verwendet wird.

In den übrigen Sinfonien bildet die Fugenform die Grundlage des Baues. Bach verändert das übliche Schema, indem er den stützenden Baß zu den beiden ersten Einsätzen des Themas (Dux und Comes) hinzufügt. Schließlich stimmt auch der Baß das Thema an und bildet fortan einen wichtigen Bestandteil des polyphonen Gewebes. Nr. 1 (C-Dur) entwächst einem einzigen Hauptgedanken, der die Grundlage des ganzen Stückes bildet. In dieser Hinsicht ähnelt es anderen polyphonen Werken in C-Dur, wie der ersten zweistimmigen Invention und der ersten Fuge des Wohltemperierten Klaviers. In Nr. 14 (B-Dur) werden gleichfalls die Kontrapunkte aus dem Anfangsthema entwickelt, wodurch das Stück einen monolithischen Charakter gewinnt. Die kraftvolle Sinfonia Nr. 12 (A-Dur) zerfällt in fünf Abschnitte, ein von Bach gerne verwendeter Aufbau. Die Einsätze des Themas am Anfang, in der Mitte und am Ende (T. 1–8, 15–16, 24–31) werden durch zwei Episoden gleicher Länge getrennt (T. 8–14, 17–23). In der einer Tripelfuge gleichenden Nr. 9 (f-Moll) werden starke Wirkungen durch meisterhafte Behandlung melodischer Kontraste erzielt. Hier schafft die

feinsinnige polyphone Behandlung von drei ausdrucksvollen Themen eine Atmosphäre unheimlicher Leidenschaft, deren dramatische Kraft von Bach selbst kaum je übertroffen wurde. Das Stück wurde schon zu Bachs Zeit sehr bewundert, und Friedemann ahmte es in einer Klavierfuge in der gleichen Tonart nach.²⁹

Die Sinfonien sind Kompositionen von erlesener Schönheit und Originalität. Dennoch wird ihnen heute kaum die Anerkennung gezollt, die sie verdienen. Schüler, die Bachs kleine Präludien und zweistimmige Inventionen technisch beherrschen, sehen meist mit Ungeduld dem Studium der Klaviersuiten und Fugen des Wohltemperierten Klaviers entgegen. Die weniger ins Auge fallende Bedeutung der Sinfonien wird dabei leicht übersehen. Der Konzertpianist aber nimmt sich andererseits nicht die Mühe, die reichen Möglichkeiten dieses vieltätigen Zyklus zu erforschen.

Das wichtigste Klavierwerk der Köthener Jahre, das *Wohltemperierte Klavier* (Teil I),³⁰ wurde 1722 komponiert. Dies ist eine Sammlung von 24 aus Präludium mit anschließender Fuge bestehenden Kompositionspaaren (BWV 846 bis 869). Jedes Paar ist in einer anderen Tonart geschrieben, und wieder werden sie in aufsteigender Ordnung vorgeführt. Diesmal aber werden alle Tonarten, auch die mit fünf oder sechs \sharp und \flat verwendet. Nach C-Dur folgen Paare in c-Moll, Cis-Dur, cis-Moll, D-Dur, d-Moll etc. bis zu dem abschließenden Paar in h-Moll.

Bach scheint an der Sammlung ziemlich lange gearbeitet zu haben. Sie enthält eine Anzahl früherer Werke, darunter die elf Präludien, die in einfacherer und kürzerer Form in Friedemanns Klavierbüchlein erschienen. Der Autor gab dem Werk den folgenden Titel:³¹

²⁹ Friedemanns Komposition wurde zusammen mit sieben anderen Fugen 1778 der Prinzessin Anna Amalia von Preußen gewidmet (Neudruck in Edition Peters). Eine Bearbeitung für Streichtrio mit hinzu komponiertem Präludium wird Mozart zugeschrieben (K. 404 a).

³⁰ Unter den zahlreichen Studien über dieses Werk seien die folgenden hervorgehoben: H. Riemann, *Katechismus der Fugenkomposition*, Leipzig, 2. Aufl. 1906; W. Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen von J. S. Bach*, Leipzig 1922; C. Gray, *The 48 Preludes and Fugues of J. S. Bach*, London, 1938; H. Brandts-Buys, a.a.O.; L. Czaczkes, *Analyse des wohltemperierten Klaviers*, Wien 1956–65; J. N. David, *Das wohltemperierte Klavier*, Göttingen 1962; H. Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach*, Kassel 1965.

³¹ In dem alten Solmisationssystem bedeutet Mi-Fa einen Halbtonschritt, Ut-Re und Re-Mi dagegen eine Ganzton-Fortschreitung. So steht Ut-Re-Mi für die Durtonarten. Re-Mi-Fa für Moll. Die Ausdrücke Dur und Moll waren zu Bachs Zeit noch wenig verbreitet.

Das Wohltemperirte Clavier.
 oder
 Praeludia, und
 Fugen durch alle Tone und Semitonia,
 So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlan-
 gend, als auch tertiam minorem oder Re
 Mi Fa betreffend. Zum
 Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen
 Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem stu-
 dio schon habil seyenden besonderem
 ZeitVertreib aufgesetzt
 und verfertiget von
 Johann Sebastian Bach.
 p. t.: HochFürstlich Anhalt-
 Cöthenischen Capel-
 Meistern und Di-
 rectore derer
 CammerMu-
 siquen.
 Anno
 1722.

Der ungewöhnliche Name, den Bach für diese Sammlung wählte, weist auf ein Problem hin, das Komponisten von Werken für Tasteninstrumente schon seit langem beschäftigte. Die reine Stimmung, bei der die Schwingungszahlen der Skalentöne in mathematisch einfachen Zahlenverhältnissen stehen, hatte sich in der Instrumentalmusik der Neuzeit nicht bewährt, da sie die Möglichkeit von Modulationen beinahe ausschließt. Die «mitteltönige Temperatur» der Stimmung stellte ein Kompromiß dar, bei dem einzelne Intervalle reiner gestimmt waren als andere. Sie ermöglichte die Verwendung eines weiteren, doch immer noch beschränkten Tonartenbereiches. Die «gleichschwebende Temperatur», bei der (abgesehen von der Oktave) kein Intervall rein, aber auch keines völlig unbrauchbar ist, erschloß dagegen den Gebrauch aller Tonarten und unbeschränkter Modulationen. Bach begnügte sich im allgemeinen mit etwa zwölf bis fünfzehn Tonarten;³² Cis-Dur, dis-Moll, Fis-Dur, gis-Moll, b-Moll und ähnliche vermied er. Einzig im Wohltemperierten Klavier verwendete er

³² Vgl. J. M. Barbour, «Bach and the Art of Temperament», MQ. 1947, S. 64 ff.; H. Kellerat, «Zur musikalischen Temperatur», Kassel 1960.

systematisch alle 24 Tonarten und fügte sein Werk hiermit einer langen Entwicklungsreihe ein. Schon 1702 und 1704 hatte J. P. Treiber zwei Kompositionen veröffentlicht, die, nach seiner Behauptung, alle Tonarten und Akkorde verwendeten. Weit wichtiger war J. C. F. Fischers *«Ariadne Musica . . . per viginti Praeludia, totidem Fugas»* (1710?), worin der Komponist mit Hilfe des *«Ariadne-Fadens»* der Modulation den Hörer durch das Labyrinth der musikalischen Tonarten führte. 1719 erschien Matthesons *«Exemplarische Organistenprobe . . . welche mittels 24 leichter, und ebenso viel etwas schwerer Exempel aus allen Tönen . . . anzustellen ist»*, und 1722, im Jahre des Wohltemperierten Klaviers, verfaßte der Dresdner Organist Friedrich Suppig sein *«Labyrinthus Musicus»*, eine Phantasie durch die zwölf Dur- und die zwölf Molltonarten.³³ Obwohl Bach also keineswegs der erste Komponist war, der sich die verbesserte Methode des Stimmens zunutze machte, übertrifft sein Werk doch in jeder Hinsicht die Errungenschaften seiner Vorläufer. Er erschöpfte die neuen Möglichkeiten, die von seinen Vorgängern und Zeitgenossen nur erprobt wurden.

Locker gebaute Fugen mit einem gewissen Maß von Modulationen waren oft in Kammer- und Orchestermusik gebraucht worden. Bach verlegte sie auch in Orgel- und vor allem in Klavierwerke, wobei die Fugen die der Klaviermusik eigene größere Festigkeit des musikalischen Gewebes aufweisen. Selbst das Material der Episoden ist nun gewöhnlich dem Hauptthema oder dem begleitenden Kontrapunkt entnommen, so daß ein hoher Grad von thematischer Einheitlichkeit innerhalb jeder Fuge erzielt wird. Volle Kadenzen oder Generalpausen werden gewöhnlich vermieden; die verschiedenen Abschnitte sind sorgfältig miteinander verbunden, so daß der Eindruck absoluter Einheit und Zusammengehörigkeit, den der Hörer aus diesen Werken empfängt, noch verstärkt wird.

Trotz dieser Gemeinsamkeit des Grundcharakters zeigen sich doch im einzelnen stärkste Unterschiede zwischen den verschiedenen Stücken des Wohltemperierten Klaviers. Diese Abweichungen erstrecken sich auf die Verwendung bestimmter Kunstmittel, auf den formalen Aufbau und vor allem auch auf den Stimmungsgehalt. Besonders starke Kontraste bestehen zwischen den einzelnen Präludien. Das träumerische erste in C-Dur (das bekanntlich im 19. Jahrhundert von Gounod als Grundlage einer romantisch süßlichen *«Méditation religieuse»* gebraucht wurde) ahmt eine Lautenimprovisation nach. In ähnlicher Weise dienen in den jugendlich heiteren Präludien in d-Moll und G-Dur (Nr. 6 und 15) gebrochene Akkorde als Grundlage des musikalischen Gewebes. Zu

³³ *«Das wohltemperirte Clavier»* von Bernhard Christian Weber, mit der gefälschten Datierung 1689, war nicht ein Vorbild für Bach, sondern eine spätere Nachahmung, wahrscheinlich aus dem Jahre 1750.

Charakterstücken umgewandelte Etüden liegen in Nr. 2 (c-Moll) und 5 (D-Dur) vor, eine virtuose kleine Toccata in Nr. 21 (B-Dur). Das Präludium in e-Moll (Nr. 10) machte eine interessante Wandlung durch. Der einfachen Fassung des Klavierbüchleins wurde bei der Umarbeitung für das Wohltemperierte Klavier eine Kantilene in der rechten Hand hinzugefügt, sowie ein neuer «Presto»-Abschnitt, der die Begleitfigur des ersten Teiles in einer leidenschaftlich drängenden Coda wieder aufnimmt. Die Technik der zweistimmigen Inventionen macht ihren Einfluß geltend in Nr. 3, 11 und 13 (Cis-Dur, F-Dur und Fis-Dur), in etwas freier Umdeutung auch in Nr. 14 und 20 (fis-Moll und a-Moll). Ebenso scheinen die dreistimmigen Sinfonien mehreren Präludien Pate gestanden zu haben; so etwa der pastoralen Nr. 9 (E-Dur), der heiter geschäftigen Nr. 18 (gis-Moll), der kunstvoll kontrapunktisch angelegten Nr. 19 (A-Dur) und der einer einzigen melodischen Keimzelle erwachsenen Nr. 23 (H-Dur). Zu den kostbarsten Perlen der Sammlung zählen die arienartigen Präludien sowie Stücke, die dem langsamen Satz einer «Kirchensonate» (sonata da chiesa) ähneln. Hierher gehören etwa die edel gesangvolle Nr. 8 (es-Moll), Nr. 16 (g-Moll), in der wir ein Duo von Violine und Viola, begleitet vom Baß, zu hören glauben, sowie die von tiefem Leid erfüllte Nr. 23 (H-Dur). In Nr. 24 (h-Moll), dem prachtvollen letzten Präludium der Sammlung, vereinigen sich wieder zwei Melodieinstrumente zu einem Dialog voll feierlicher Schönheit, getragen von dem gleichmäßig schreitenden Baß. Nr. 7 (Es-Dur) beginnt mit einem kurzen improvisatorisch gehaltenen Abschnitt, der zu einer Miniatur-Doppelfuge führt; sie bildet eine recht ungewohnte Einleitung zu der sich anschließenden Hauptfuge.

Ebenso zeigt der Bau der Fugen eine bewundernswerte Vielfalt. Hier finden sich nicht nur dreistimmige (Nr. 2, 3, 6–9, 11, 13, 15, 19, 21) und vierstimmige Fugen (Nr. 1, 5, 12, 14, 16–18, 20, 23, 24), sondern auch eine zweistimmige (Nr. 10) und zwei fünfstimmige (Nr. 4 und 22). Während das Thema gewöhnlich an einer Tonart festhält, gibt es auch chromatische und modulierende Themen (Nr. 7, 10, 18, 24). In manchen Stücken gewinnt eine dem Fugenthema gegenübergestellte Melodie solche Bedeutung, daß sie als Gegenthema (Kontrasubjekt) angesehen werden kann (Nr. 7, 9, 10, 13–16, 23, 24). Einzelne Fugen haben sogar zwei Kontrasubjekte (Nr. 2, 3, 12, 18, 21), und Nr. 4 ist eine Trippelfuge mit drei Themen von nahezu gleicher Bedeutung. – Es fällt schwer, aus dieser erlesenen Sammlung besonders hervorragende Stücke herauszugreifen. In der mächtigen Eingangsfuge in C-Dur, einem Werk von ungewöhnlicher Konzentration, bringt Bach das Hauptthema in verschiedenartigen Engführungen und verzichtet auf ablenkende Episoden. (Wer sich mit Zahlensymbolik befaßt, wird es interessant finden, daß das Thema dieses einleitenden Stückes aus 14 Noten besteht, dem Symbol für den Namen Bach.) Das d-Moll-Stück Nr. 6

ist ähnlich im Charakter. Sein Thema wird streng logisch entwickelt, zum Teil in seiner ursprünglichen Gestalt, zum Teil in Umkehrung. Andererseits herrscht ein leichter, ungezwungener Ton in Nr. 2, in c-Moll, vor. Das Hauptthema und die Gegenthemen werden wiederholt vorgeführt – in der Tonika, in verwandten Tonarten und wieder in der Tonika –, und die geradlinige Komposition endet mit einer kraftvollen Harmonisierung des Hauptgedankens. In Nr. 3, in Cis-Dur, muß der Spieler beträchtliche technische Schwierigkeiten meistern, um dem leichten, fast spielerischen Charakter des Stückes gerecht zu werden. Die Fuge ist, im Sinne einer jüngeren Generation, dreiteilig angelegt mit einem überraschenden, reprisenartigen Einsatz in Takt 42. Die fünfstimmige cis-Moll-Fuge, Nr. 4, scheint mit ihren weit ausladenden Noten des Hauptthemas zum altmodischen Ricercartypus eines Froberger zurückzukehren. Allmählich treten jedoch zwei bedeutsame Gegenthemen hinzu. Die Bewegung wird lebhafter, die Setzweise lockerer, ohne daß der feierlich-tragische Grundcharakter des Stückes eine Änderung erfährt. Nr. 5 in D-Dur ist eine der leichtest verständlichen und anziehendsten Fugen, die Bach geschrieben hat. Mit Recht zählt das Werk, das seinem Grundcharakter nach Händel näherzustehen scheint als Bach, zu den Lieblingskompositionen der Spieler. Ein Höhepunkt wird in Nr. 8, in es-Moll, erreicht, einem der bedeutendsten Stücke der Sammlung.³⁴ Das Thema, seine Umkehrung, Vergrößerung und doppelte Vergrößerung werden in zwei- und dreistimmigen Engführungen von atemraubender Kunstfertigkeit entwickelt. Goethes Worte: «dort war es mir . . . als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte» könnten wohl von diesem Bachschen Meisterwerk inspiriert sein. Nr. 10, in e-Moll, trägt dagegen den Charakter einer Improvisation. Seine zwei Stimmen bewegen sich zeitweise in sorglosen parallelen Oktaven, was in einer strengen Fuge nie geduldet würde. Die erste Hälfte der Sammlung wird mit der mächtigen vierstimmigen Fuge Nr. 12 in f-Moll beschlossen. In ihr verarbeitet Bach ein stark chromatisches Thema neben zwei rein diatonischen, obligaten Kontrapunkten. Der Gegensatz zwischen dem Hauptgedanken und den Gegenthemen wird hier in rondoartiger Gegenüberstellung wirkungsvoll ausgewertet. Eine friedliche Stimmung herrscht in Nr. 13 in Fis-Dur, einem der lebenswürdigsten und sanftesten Stücke der Sammlung. Die heitere Note kommt zur Geltung in Nr. 15 in G-Dur. Hier wird das muntere Thema erst von den drei Stimmen in der Originalgestalt vorgeführt und bald darauf in der

³⁴ Während Bach das Präludium von Nr. 8 in es-Moll notierte, schrieb er die Fuge in dis-Moll. Vielleicht wollte er damit auf die Möglichkeiten der enharmonischen Verwechslung von Noten und Tonarten hinweisen. Weit wahrscheinlicher ist es jedoch, daß er die Fuge zunächst in d-Moll komponierte und die Vorzeichen erst später änderte.

Umkehrung, so daß die Exposition nunmehr übermütig auf dem Kopf zu stehen scheint. Gefühlsinnig ist dagegen die majestätische Fuge Nr. 17 in As-Dur, ein Stück, das man «sich als Chorfrage in einer Messe (etwa zum Sanctus) vorstellen»³⁵ könnte. In Nr. 19 in A-Dur beginnt das Thema mit einem kurzen Signal, dem sich eine unerwartete Pause anschließt, bevor sich eine emsige Bewegung entwickelt. Der Comes ist zu ungeduldig, auf die Abwicklung der Melodie zu warten, und bricht in höchst unhöflicher Weise mit dem eigenen Einsatz ein, bevor noch der Dux geendet hat.

Beisp. 51. W.T.K. Fuge XIX



Die etwas pedantisch-monotone und überlange Fuge Nr. 20, in a-Moll, könnte wohl ein Jugendwerk sein. Hierfür spricht auch der Orgelpunkt der letzten Takte, der im Grunde ein mit Pedal versehenes Tasteninstrument voraussetzt, da er mit zwei Händen allein nicht recht auszuführen ist. Wesentlich knapper angelegt und mit souveräner Meisterschaft gestaltet ist die folgende Fuge in B-Dur. Sorgloser Tanzcharakter herrscht vor in diesem leichtgebauten Stück in fröhlichem Dreiviertel-Takt. In scharfem Gegensatz dazu steht die folgende fünfstimmige Fuge, Nr. 22, in b-Moll. Ihr ungewöhnliches Thema enthält einen durch eine Viertelpause vorbereiteten Sprung einer kleinen None. Bach verwendet es in mehrfachen Engführungen, bis er schließlich als krönenden Höhepunkt alle fünf Stimmen knapp hintereinander einsetzen läßt.

Beisp. 52. W.T.K., Fuge XXII, T. 67-72

(Im Original auf zwei Systemen notiert) 5

Nr. 24 in h-Moll scheint im Charakter auf Nr. 12 zurückzugreifen, kündigt aber auch künftige musikalische Entwicklungen an. Das stark modulierende Thema

³⁵ Keller, «Wohltemperiertes Klavier», S. 93.

enthält alle zwölf Töne der chromatischen Skala. Während der Komponist hier in der Entfaltung polyphoner Kunstfertigkeit Zurückhaltung an den Tag legt, verwendet er kantige melodische Linien und eine harmonische Sprache voll Ausdrucksgewalt. «Langsam, seufzend, mit herben, ja schmerzverzerrten Zügen auf endlos scheinendem Pfade»³⁶ scheint die Fuge vorüberzuziehen. Dieses Schlußstück des Wohltemperierten Klaviers schlägt auch eine Brücke zur Kunst der Romantik und selbst zu der des 20. Jahrhunderts.

Eine Untersuchung der Beziehung zwischen den Präludien und Fugen vermittelt bemerkenswerte Einblicke in den Gesamtplan des Werkes. Im ganzen besteht ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Gliedern jedes Paares in der gleichen Tonart, da das Präludium wirksam auf die nachfolgende Fuge vorbereitet. In seltenen Fällen liegt sogar eine thematische Verbindung vor, wie schon Wilhelm Werker nachgewiesen hat. So wird dem Beginn des Fugenthemas von Nr. 3 in Cis-Dur durch melodische Wendungen des Präludiums vorgegriffen. In ähnlicher Weise stellen in Nr. 1, in C-Dur, die höchsten Noten des Arpeggios in den ersten sieben Takten die Hauptnoten des folgenden Fugenthemas dar.

Beisp. 53. W.T.K. Nr. 1



Die zwei Glieder von Nr. 14, in fis-Moll, kontrastieren inhaltlich, sind jedoch motivisch verwandt. Die doppelschlagartige Wendung und der stufenweise Abstieg durch das Intervall der Quarte im letzten Takt des Fugenthemas spielen auch im Präludium eine wichtige Rolle. In Nr. 7 in Es-Dur scheint die kleine Doppelfuge des Präludiums in Widerspruch zu stehen mit der folgenden Hauptfuge. Richard Wagner sah jedoch in diesem Konflikt den Sinn der beiden Stücke. Er verglich das Präludium mit Wotan, dem grimmigen Führer der germanischen Götter, und die Fuge darauf mit der «Frau, die ihren Mann beruhigt».³⁷

Außer dem handschriftlichen Bändchen für Friedemann legte Sebastian noch

³⁶ Spitta I. S. 782.

³⁷ Vgl. Hans von Wolzogen, «Erinnerungen an Richard Wagner», Leipzig 1891, S. 27.

zwei andere Werke ähnlicher Art an. Das erste dieser *«Klavierbüchlein»*, 1722 Anna Magdalena zugedacht und anscheinend zur Unterhaltung der ganzen Familie geplant, zeigt in den meisten Eintragungen die Hand des Meisters selbst. Es enthält die ersten fünf Französischen Suiten (BWV 812–816) sowie einige Fragmente und unbedeutende kurze Stücke. Der Einband dieses Büchleins³⁸ hat in der Zwischenzeit gelitten, und ein beträchtlicher Teil des ursprünglichen Inhalts fehlt. In viel besserem Zustand ist das zweite Klavierbüchlein für Anna Magdalena erhalten, das Bach ihr 1725 schenkte. Er fügte die 3. und 6. Partita (BWV 827, 830)³⁹ ein, sowie mehrere kurze Stücke, überließ es aber sonst seiner Frau, einzutragen, was sie wollte. Das Buch enthält eine Anzahl kurzer Tänze (Menuette, Polonaisen, Märsche, eine Musette), die nicht von Sebastian herrühren und möglicherweise auch nicht den Geschmack der Kopistin, Anna Magdalena, wiedergeben. Diese heiteren, technisch anspruchslosen Vertreter des galanten Stils könnten für die kleinen Hände der jüngeren Kinder bestimmt gewesen sein. Sie eigneten sich auch für die Tanzstunden, die nach damaligem Brauch von jedem heranwachsenden Knaben oder Mädchen genommen werden mußten. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach die im Büchlein vorkommenden anonymen Stücke wie die philiströse Arie *«So oft ich meine Tobacks-Pfeife mit gutem Knaster angefüllt»* (BWV 515) oder das unfeine Hochzeitsgedicht *«Ihr Diener werthe Jungfer Braut»* verfaßt hat.⁴⁰ Ein kurzes Liebeslied *«Willst du dein Herz mir schenken»* von Giovannini, ein Rondeau von Couperin und ein Menuett von Böhm schlüpfen ebenfalls in die Sammlung ein. Sebastian erscheint nicht so oft in diesem Familien-Notenbuch als man erwarten würde. Außer den beiden Partiten enthält das Büchlein wieder zwei Französische Suiten (BWV 812 und einen Teil von 813), das erste Präludium des Wohltemperierten Klaviers und eine Anzahl Choräle und Arien. Im ganzen zeigt das Klavierbüchlein eine interessante Mischung von Eintragungen nicht nur von Vater und Mutter Bach, sondern anscheinend auch von den Söhnen. Philipp Emanuel ist mit einer ganzen Anzahl eigener kleiner Klavierkompositionen vertreten. Anscheinend wollte

³⁸ Vgl. NBA, Serie V, Bd. 4 und KB zu dem Band von Georg von Dadelsen, Kassel 1957.

³⁹ Dieses frühe Manuskript der beiden Partiten weicht in mancher Hinsicht von der später gedruckten definitiven Fassung ab. Vor allem fehlt das Scherzo in BWV 827 und das Air in BWV 830.

⁴⁰ Dadelsen (KB, S. 92 und 124) ist der Ansicht, daß die innige Arie *«Bist du bei mir»* möglicherweise ein Werk G. H. Stölzels ist. Bis 1945 besaß die Berliner Singakademie ein (heute verschollenes) Manuskript mit dem Titel *«Airs divers comp. par Mr. Stöltzel»*. Der Band enthielt die Arie *«Bist du bei mir»* für Sopran, Streicher und Baß mit der Melodie, die im Klavierbüchlein erscheint.

Bach auch, daß seinen Söhnen ein systematischer Lehrgang für die Aussetzung von Continuoostimmen zur Verfügung stehe. Am Schluß des Klavierbüchleins finden sich, vorwiegend von der Hand Anna Magdalenas, «Einige Reguln vom General Baß». Diese wohl von Sebastian diktierten Vorschriften aber brechen nach der fünfzehnten Regel ab, und es heißt: «Die übrigen *Cautelen*, so man *adhibiren* muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen.»

In den beiden Klavierbüchlein ist eine neue Kompositionsform eingeführt, die für Bach in Köthen große Bedeutung erlangte: die «Tanzsuite». Ihre Entwicklung bis zu Bachs Zeit sei im Folgenden skizziert.

In der Renaissance war die Kombinierung zweier verwandter Tänze, der erste in geradem, der folgende in ungeradem Takt, beliebt. Schon im 16. Jahrhundert wurde dieses «Urpaar» auf drei und zuweilen auch vier Tänze erweitert. Nach 1600 verfeinerten und stilisierten die französischen Komponisten verschiedene Tanzarten und schlossen sie in lose zusammenhängenden Kollektionen zusammen. In diesen «ordres» fanden sich bis zu zwanzig – und gelegentlich sogar mehr – Stücke, wobei verschiedene Vertreter der gleichen Tanzart erschienen, etwa fünf Allemanden, elf Couranten und vier Sarabanden, alle in der gleichen Tonart. Die deutsche Klaviersuite aber umfaßte nur eine kleine Zahl sorgfältig ausgewählter Stücke von kontrastierendem Charakter. Im 17. Jahrhundert war es J. J. Froberger, der die Grundform für diese Folge von vier Tänzen festlegte, die spätere Komponisten von Klaviersuiten übernahmen. Die erste, nach Frobergers Tod erschienene Ausgabe seiner Tanzsuiten weist die Reihenfolge: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue auf. Diese Tänze fanden damals im Ballsaal nicht mehr Verwendung, doch ergaben sie reizvolles Material für häusliche Musikpflege.

Im 18. Jahrhundert liebten es die Komponisten, diesen vier Tänzen noch andere Stücke hinzuzufügen. Man begann mit einem einleitenden Stück ohne Tanzcharakter, eine Neuerung, die von Italien ausging. Auch wurden Tänze, die ursprünglich am französischen Hof gepflegt wurden, eingefügt. Die so hinzukommenden Menuette, Bourrées oder Gavotten waren heiterer im Charakter und standen richtigen Tänzen näher als die stark stilisierten vier Haupttänze. Diese oft als «Galanterien» bezeichneten Stücke wurden gegen Ende der Suite, gewöhnlich vor der Gigue, eingeordnet.

Dies sind einige der am häufigsten verwendeten Tanztypen:

HAUPTTÄNZE:

Allemande: Ein deutscher Tanz im 4/4-Takt, mit kurzem Auftakt und mäßiger, fließender Bewegung. In der Suite hat sie oft den Charakter eines Präludiums.

Courante: Ein etwas schnellerer, französischer Tanz, der zwischen 6/4- und 3/2-Takt abwechselt. Die italienische *Corrente*, die gelegentlich an dieser Stelle steht, ist ein wesentlich lebhafterer Tanz im 3/4- oder 3/8-Takt.

Sarabande: Sie fand zuerst Verbreitung in Spanien. Die Sarabande verlor ihren ursprünglichen lebhaften Charakter und wurde zum langsamen, majestätischen Mittelsatz der Suite. Sie ist gewöhnlich im 3/2- oder 3/4-Takt mit Akzent auf der zweiten Zählzeit.

Gigue: Sie ist vielleicht irischen Ursprungs. Sie verwendet einen punktierten Rhythmus oder einen durch 3 teilbaren Takt ($12/8$, $6/8$, $3/8$, $3/4$). Eine einfach fugierte Verarbeitung kommt mitunter am Anfang jedes Teiles vor; der zweite Teil beginnt oft mit der Umkehrung des Anfangsthemas.

GALANTERIEN:

Menuett: Ein graziöser, mäßig schneller Tanz im $3/4$ -Takt.

Gavotte: Ein mäßig schneller Tanz im $4/4$ -Takt mit einem Auftakt von zwei Viertelnoten.

Bourrée: Eine schnellere Gavotte im $4/4$ -Takt mit einem Auftakt von einer Viertel- oder Achtelnote.

Passepied: Ein lebhaftes Menuett im $3/4$ - oder $3/8$ -Takt mit Achtelauftakt.

Air: Ein von den üblichen Formen abweichender Tanz oder ein Stück ohne direkten Tanzcharakter.

Selten verwendet werden die *Loure*, ein mäßig schneller Tanz mit punktierten Noten im $6/4$ -Takt, die *Anglaise*, ein lebhafter Tanz im $2/2$ - oder $4/4$ -Takt und die *Polonaise* in mäßigem $3/4$ -Takt.

Die Galanterien erscheinen oft in Paaren, wobei das erste Stück nach dem kontrastierenden zweiten wiederholt wird. Das zweite wird oft als Trio bezeichnet, ein Hinweis auf den Gebrauch früherer Zeiten, solche Stücke dreistimmig zu schreiben und von drei Instrumenten ausführen zu lassen. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde jedoch der Ursprung dieser Bezeichnung nicht mehr beachtet und Trios für eine beliebige Zahl von Stimmen geschrieben. Alle Tänze der Suite standen in der gleichen Tonart; nur das Trio verwendete gelegentlich die gleichnamige Moll-Tonart in einer Dur-Suite und umgekehrt. Eine einfache dem Tanz folgende Variation wurde als *«Double»* bezeichnet.

Die Haupttänze sowie die Galanterien stehen im 18. Jahrhundert meist in zweiteiliger Form mit Wiederholungszeichen am Ende jedes Abschnittes. Der erste moduliert von der Tonika zur Dominante (in Moll-Stücken wird gelegentlich zur parallelen Durtonart moduliert); der zweite kehrt über eine verwandte Tonart zur Tonika zurück. Die Anfänge der beiden Abschnitte ähneln einander, wobei der zweite oft eine Transposition des ersten darstellt. Gelegentlich wird der zweite Abschnitt durch eine Kadenz in einer verwandten Tonart untergeteilt, wodurch er Züge einer dreiteiligen Form annimmt. Tanzsätze in Rondoform kommen gleichfalls vor.

Die einleitenden Stücke sind gewöhnlich ausgedehnte Kompositionen, die Tanzrhythmen vermeiden. Weder im Charakter noch in der Form folgen sie einer bestimmten Regel. Präludien, Inventionen, Ouvertüren, Sinfonien, Toccaten, Konzertsätze usw. können hierbei Verwendung finden, und die von den Komponisten gewählten Bezeichnungen geben oft keine genaue Vorstellung vom Charakter des Stückes.

Zwischen 1720 und 1724 vollendete Bach zwei Sammlungen von Klavier-Suiten, eine Gruppe größerer Werke, die wir heute als *«Englische Suiten»* (BWV 806–811) kennen, und eine kleinere, die als *«Französische Suiten»* (BWV 812–817) bezeichnet werden.⁴¹

⁴¹ Vgl. hierzu E. Kurth, *«Grundlagen des linearen Kontrapunkts»*; W. Fischer, *«Zur*

Die verschiedenen Bemühungen seitens der Forschung, eine völlig befriedigende Begründung für diese Bezeichnungen zu finden, sind bisher erfolglos geblieben. Es scheint immerhin sicher zu sein, daß sie nicht von Bach stammen. Die Verwendung verschiedener französischer Tanztypen und französischer Titel für alle Nummern mag die Bezeichnung «Französische Suiten» erklären. Weit komplizierter ist die Sachlage bei den «Englischen Suiten», obwohl die Bezeichnung anscheinend bereits im 18. Jahrhundert Verwendung fand. Auf einem Manuskript der Englischen Suiten, das wahrscheinlich von einem Verwandten oder Schüler des Meisters herrührt, steht die Angabe «Fait pour les Anglois», und Forkel stellt in seiner Bach-Biographie fest, daß das Werk für «einen vornehmen Engländer» komponiert wurde. Größer noch ist die Wahrscheinlichkeit, daß der Einfluß des in London lebenden Klavierlehrers und Komponisten Charles Dieupart (gestorben um 1740) auf die Gestaltung der Bachschen Suiten zur Namensgebung führte. Tatsächlich schrieb Bach Dieuparts Klaviersuite in f-Moll ab und verwendete des Komponisten Gigue in A-Dur als Vorbild für das Präludium seiner Englischen Suite in der gleichen Tonart.⁴² Auch zu den 1720 in London veröffentlichten «Suites de pièces pour le clavecin» von Händel liegen augenfällige Beziehungen vor.

Stilistische Züge von großer Mannigfaltigkeit lassen sich in den «Englischen Suiten» beobachten. Sie enthalten direkte Hinweise auf Kompositionen anderer Meister, wie sie in Bachs früheren Werken häufig anzutreffen waren. Abgesehen von den Beziehungen zu Dieupart und Händel besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Anfangsthema des Prélude von Bachs Suite Nr. 2 und dem Fugenthema in Corellis op. III, Nr. 4;⁴³ auch scheint die Gigue von Bachs Suite Nr. 6 einem Orgelwerk Buxtehudes⁴⁴ nachgeformt zu sein. Der Geist Bachscher Jugendwerke erfüllt einige der stürmischen Giguen der Sammlung, und mitunter ist in den Allemanden sogar eine gewisse jugendliche Weitschweifigkeit zu beobachten. Andererseits aber zeigt sich das pädagogische Interesse des Köthener Bach in der Gründlichkeit, mit der der Komponist die melodische Auszierung (die «Agréments») vorschreibt, wobei jede Einzelheit berücksichtigt ist und nichts der Eingebung des möglicherweise unerfahrenen Spielers überlassen wird.

Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs in Musikwissenschaftlicher Kongreß, Basel; Leipzig 1925; G. Oberst, «J. S. Bachs Englische und Französische Suiten» in «Gedenkschrift für H. Abert», Halle 1928.

⁴² Vgl. E. Dannreuther, «Musical Ornamentation», London 1893–95, I. S. 138 und F. Brunolds Neuausgabe der Cembalowerke Dieuparts, Paris, o. J.

⁴³ Vgl. M. Seiffert in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1904. Das gleiche Thema wurde von Bach auch für eine Orgelfuge verwendet (s. S. 222).

⁴⁴ Vgl. Sämtliche Orgelwerke, hg. von M. Seiffert, Leipzig 1903–4, I. S. 94.

Die absteigende Folge der Tonarten (A-Dur, a-Moll, g-Moll, F-Dur, e-Moll, d-Moll) in den Englischen Suiten erscheint wie ein Gegenstück zu der in den Inventionen angewandten Methode, und ein Stück wie die Sarabande in Nr. 3 mit ihren kräftigen Modulationen und der Verwendung einer enharmonischen Verwechslung

Beisp. 54. BWV 808



könnte wohl zur gleichen Zeit wie das Wohltemperierte Klavier entstanden sein. Im ganzen zeigt die Sammlung eine etwas verwirrende Mischung früherer und späterer Stilelemente, woraus man wohl schließen darf, daß sich der Komponist längere Zeit mit dem Werk beschäftigte.

Die Grundlage jeder Suite bilden die vier Haupttänze: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Zwei Galanterien der gleichen Gattung sind stets zwischen Sarabande und Gigue eingeschaltet. Zweimal findet sich die Verdopplung von Bourrée und Gavotte, je einmal die von Menuett und Passepied. Ein einleitendes Stück steht an der Spitze jeder Suite.

Dieses einleitende Stück trägt immer die neutrale Bezeichnung «Prélude». In der Suite Nr. 1 ist es eine Art Phantasie, die auf dem Rhythmus der Gigue aufgebaut ist. Die anderen fünf Préludes liefern interessante Beispiele der Anpassung der Konzertform an den Stil eines Tasteninstrumentes. Sie wirken wie Klavierauszüge von Sätzen in einem Concerto grosso (siehe S. 317).⁴⁵ Der deutlich zu beobachtende Gegensatz zwischen Tutti-Ritornellen und Solo-Episoden kann auf dem Cembalo (dem Instrument, für das die Englischen Suiten offensichtlich bestimmt sind) durch Manualwechsel vortrefflich zum Ausdruck gebracht werden. Diese Präludien bilden eine wichtige Vorstufe zu Bachs bedeutendstem Werk dieser Art, dem Italienischen Konzert. In der letzten Suite geht dem eigentlichen Konzertsatz noch eine langsame Einleitung voran; so ergibt

⁴⁵ Studenten der Boston University instrumentierten auf Veranlassung des Autors die Einleitungen zu der 3. und 4. Suite für drei Soloinstrumente (Violine, Oboe, Fagott) mit Begleitung von Streichern und Cembalo. Professor Clayton Wilson von der University of California, Santa Barbara, bearbeitete das Prélude zur 3. Suite als ein Concerto grosso für Blasinstrumente allein.

sich ein mächtiger Doppelsatz, der fast den folgenden sechs Tänzen das Gleichgewicht halten könnte.

Gelegentlich wird in den Englischen Suiten das Schema der vier Haupttänze erweitert. Nr. 2 bringt zwei Couranten, und der zweiten folgen noch überdies zwei Doubles nach. Es ist nicht ganz klar, ob der Spieler alle vier Stücke ausführen oder eine Auswahl treffen soll. In ähnlicher Weise folgt ein Double der Sarabande der 6. Suite. Die Sarabanden von Nr. 2 und 3 erscheinen erst in einer nur leicht verzierten Form, dann (*«Les agréments de la même Sarabande»*) mit reich kolorierter Oberstimme. Anscheinend wollte der Komponist zeigen, wie die Wiederholungen in einem langsamen Tanz am besten auszuführen seien. In einigen Gigueen finden sich anziehende Abweichungen von dem üblichen Typus. Nr. 2 hat den Charakter eines lebhaften italienischen Tanzes, während Nr. 6 ein wild bewegtes Virtuosenstück ist. Beträchtliche Anforderungen werden hier an das technische Können des Spielers gestellt, da er mit der gleichen Hand einen Triller sowie die Noten einer zweiten Stimme zu spielen hat.

Besonders anziehend wirken die Galanterien. In den beiden Bourrées von Nr. 2 wechselt ein sanfter Tanz mit einem heiter-kraftvollen Stück ab. In Nr. 3 und 6 folgen den humorvollen Gavotten Musetten, die den Klang einer Sackpfeife nachahmen. Nr. 4 enthält zwei Menuette; das zweite steht in der Paralleltonart statt der üblichen Mollvariante. Die sprühenden Passepieds von Nr. 5 sind übermütige Charakterstücke in Rondoform. In jeder Suite wird so eine unbeschwerte, gelockerte Stimmung vor dem großen Finale der Gigue erzielt.

Die sechs *«Französischen Suiten»* (BWV 812–817) sind kürzer und einfacher angelegt, sowie leichter zu spielen als die *«Englischen»*. Die Französischen Suiten sind intime Kompositionen, für die häusliche Musikpflege bestimmt, die in Bachs Zeit auf dem kleinen, ausdrucksvollen Clavichord besonders gut zur Geltung kommen mußten. Ihr Charakter ist weniger ernst als der der Englischen Suiten. Während in dem größeren Werk zwei Drittel der Suiten in Moll standen, gilt dies bei den Französischen Suiten nur für die ersten drei Suiten; ihnen folgen drei heitere, sogar freudige Stücke in Dur.

Offenbar erstreckte sich die Komposition der Französischen Suiten, wie die der Englischen, über eine geraume Zeitspanne. Das Manuskript des ersten Klavierbüchleins der Anna Magdalena Bach zeigt, daß die Niederschrift der fünften Suite – mit einer offensichtlichen Unterbrechung – mindestens achtzehn Monate beanspruchte.⁴⁶ Auch hat sich eine frühe, wahrscheinlich 1723 auf Grund des Klavierbüchleins gefertigte Abschrift erhalten, in der die Suiten Nr. 5 und

⁴⁶ Vgl. Dadelsen, *«Chronologie»*, S. 99 ff.

6 noch fehlen und durch zwei andere, später nur als Einzelnummern bekannte Suiten (BWV 818 und 819) ersetzt wurden.

Die lange Arbeit an der Sammlung wirkte sich überaus vorteilhaft aus; in ihrer endgültigen Fassung zählen die Französischen Suiten zu den anziehendsten Klavierwerken Bachs. Ihre Anordnung scheint sowohl der Größe nach wie chronologisch getroffen zu sein. Die Suiten Nr. 1 bis 3 bestehen aus sechs Sätzen, Nr. 4⁴⁷ und 5 aus sieben, Nr. 6 aus acht. Auch mögen Nr. 1 und 2 früher als die übrigen Suiten entstanden sein. Insbesondere erinnern die thematischen Beziehungen zwischen den Anfängen der verschiedenen Tänze von Nr. 1 an die Variationensuiten des 17. Jahrhunderts, ein Stil, den Bach später aufgab. Nr. 5 und 6 sind andererseits eher Spätlinge. Sie bringen die Sammlung zu ihrem Höhepunkt und zählen zu Bachs reifsten Werken dieser Gattung.

Die Französischen Suiten verwenden wieder die vier Grundtänze und eine Anzahl Galanterien, doch fehlen die Präludien der Englischen Suiten. Aus diesem Grund verlieh Bach den Allemanden, welche an der Spitze jeder Suite stehen, den Charakter einleitender Stücke. Besonders in Nr. 3 und 4 sind sie kaum mehr als Tänze zu erkennen. Die Couranten erscheinen in zwei verschiedenen Formen. In Nr. 1 und 3 findet sich der bedächtigere, ursprüngliche Typus im Dreihalbe-, beziehungsweise Sechsviertel-Takt; in Nr. 2, 4, 5 und 6 erscheint dagegen die rascher bewegte, italienische Form im Dreiviertel-Takt. Geschmeidige, leicht fließende Melodik betont den südlichen Charakter dieser vier Stücke. Auch die Gigueen weichen voneinander ab. Nr. 1, mit seinen punktierten Rhythmen, zeigt den gravitatischen Charakter der langsamen Abschnitte in einer französischen Overtüre. In diesem feierlichen Stück ist wenig von der sonst üblichen heiteren Stimmung eines Finales zu bemerken. Ganz anders ist der Schlußsatz von Nr. 2, in dem der Komponist den fröhlich hüpfenden Rhythmus eines französischen *canarie* verwendet.

Beisp. 55. BWV 813, Gigue



Leichtflüssig, mit biegsamer Melodik, im Sinne italienischer Musik, ist das Finale von Nr. 3; sprühend temperamentvoll, von Lebenslust erfüllt die Gigue in Nr. 5, ein mit leichter Hand in froher Laune hingeworfenes kleines Meisterstück. Auch in den eingefügten Galanterien finden sich Miniaturen von besonderem Reiz. Das graziöse, zuweilen etwas zeremonielle Menuett kommt, außer

⁴⁷ Zu der ursprünglich sechssätzigen Suite Nr. 4 dürfte erst später ein Menuett als siebenter Satz hinzugekommen sein.

in Nr. 5, in jeder Suite vor. Die *Airs* in Nr. 2 und 4 zeigen liedmäßigen Charakter, sind jedoch auch als Tanzmusik vortrefflich geeignet. Unter den Gavotten sind die liebenswürdigen Stücke in Nr. 5 und 6 besonders beachtenswert. Die selten gebrauchte *Loure* erscheint in zarter, feinfühlicher Art in Nr. 5. Im ganzen stellen die Französischen Suiten die kompakteste und in gewisser Hinsicht am besten gelungene Sammlung Bachscher Klaviersuiten dar. In der dritten, in Leipzig veröffentlichten Sammlung von Werken dieser Art sind neue Züge eingefügt, die den traditionellen Charakter der Form zersetzen.

Vor der Besprechung der letzten großen Sammlungen sind noch drei Einzelwerke zu behandeln. In Köthen dürfte eine bedeutsame Klavierkomposition entstanden sein, die wohl ihre endgültige Fassung erst in Leipzig erlangte. Es ist dies die «Chromatische Fantasie und Fuge» in d-Moll (BWV 903), ein brillantes Virtuosenstück großen Stiles, das zu den wenigen Bachschen Klavierwerken zählt, die in die Konzertprogramme des 20. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Trotz ihrer außerordentlichen gefühlsmäßigen Intensität zeigt die Fantasie einen streng logischen Bau. Der erste Abschnitt (T. 1–48) ist in der Art einer Toccata mit Läufen, gebrochenen Akkorden und Arpeggien ausgestattet. Der zweite (T. 49–61) bringt ein von barocker Ausdruckskraft erfülltes Rezitativ, während der dritte (T. 61–79) beide Elemente wirksam vereinigt. Erregende chromatische Fortschreitungen und enharmonische Umdeutungen treten in diesem hochdramatischen Werk auf;

Beisp. 56. BWV 903



sie zeugen für Bachs Streben, die Möglichkeiten der «wohltemperierten» Stimmung kühn zu erforschen. Die folgende Fuge beruht auf einem Thema, das ebenfalls von chromatischen Fortschreitungen ausgiebigen Gebrauch macht. Auch liegt hier der seltene Fall vor, daß Bach innerhalb eines Fugenthemas moduliert (vgl. T. 76 ff).⁴⁸ Die Fuge beginnt in streng kontrapunktischem Stil, der sich aber allmählich auflockert, während die Komposition gleichzeitig von der Grundtonart d-Moll nach e-Moll und h-Moll vorstößt. Rhapsodisch-improvisatorische Züge der Fantasie haben sich hier noch erhalten. Zahlreiche Episoden, oft mit toccata-artigen Zügen, sind eingestreut; volle Akkorde mit bis zu acht Noten finden Verwendung, und kraftvolle Baßoktaven führen zu

⁴⁸ Siehe H. Keller, «Studien zur Harmonik J. S. Bachs» BJ 1954, S. 62 f.

dem mächtigen Schluß. Man stellt sich gerne vor, daß es ein Werk ähnlicher Art war, mit dem Bach die Dresdner Musikfreunde hinriß, nachdem Marchand dem Wettkampf mit dem deutschen Rivalen aus dem Weg gegangen war.

Eine «Fantasie und Fuge in a-Moll» (BWV 904) mag um 1725 in Leipzig entstanden sein. Das Werk beginnt mit einem würdevollen Einleitungssatz, der mit seinen langsam wechselnden Akkorden den Stil Frescobaldis zum Leben erweckt. Der Bau dieses Satzes ähnelt dem der Präludien in den Englischen Suiten. Ein massives, zwölftaktiges Thema erscheint am Anfang sowie am Ende und zweimal, in verwandte Tonarten transponiert, in der Mitte (T. 1, 31, 69, 100). Die verschiedenen Themeneinsätze werden durch modulierende drei- oder vierstimmige Abschnitte verbunden. Eine großartige Doppelfuge folgt. Bach verarbeitet zunächst ein ausgedehntes, energisches Thema, sodann einen kurzen, klagenden, chromatisch absteigenden Gedanken (T. 37). Die schließliche Gegenüberstellung dieser so stark kontrastierenden Themen erzielt eine Wirkung von starker dramatischer Kraft. Das Werk kann auf jedem Tasteninstrument gespielt werden; es eignet sich ebenso für die Orgel wie für ein Klavier.

Die «Fantasie in c-Moll» (BWV 906) gehört einer späteren Periode an; sie mag 1738 entstanden sein. Trotz seines bescheidenen Umfangs spielt das kraftvolle Stück eine wichtige Rolle in der Entwicklung der aufstrebenden Sonatenform. Eine 16 Takte umfassende Exposition führt das wie ein feuriger Blitz niederfahrende erste, sowie das ruhigere zweite Thema ein, bei dem Bach, in der Art Scarlattis, die Überslagetechnik der Hände anwendet. Im durchführungsartigen Mittelteil werden die beiden Gedanken transponiert und verarbeitet, worauf in einer verkürzten Reprise die erste Hälfte der Exposition wiederholt wird. Bach sah sich anscheinend außerstande, dem hervorragenden Stück eine Fuge von gleicher Bedeutung anzufügen. Er begann wohl eine Komposition dieser Art, die aber nach etwa dreißig kühn konzipierten Takten stockt und schließlich abbricht. Busonis Versuch, diese Fuge zu vollenden, muß als mißglückt bezeichnet werden. Doch ist die Fantasie ein so wertvolles Stück, daß sie auch als Einzelkomposition erfolgreich bestehen kann.

Bachs dritte und letzte Sammlung von Klaviersuiten (BWV 825–830) nimmt eine besondere Stellung innerhalb seiner Werke ein; sie wurde vom Komponisten selbst veröffentlicht und möglicherweise auch von ihm gestochen. Bach war 41 Jahre alt, als die erste Suite 1726 erschien; in den folgenden Jahren kamen noch fünf weitere Werke der gleichen Gattung heraus, bis 1731 die ganze Sammlung von sechs Suiten als sein «opus 1» vorlag. Er gab ihr den Namen «Clavir Übung» und den einzelnen Suiten den Titel «Partita». Beide Bezeichnungen waren schon von seinem Amtsvorgänger, Johann Kuhnau, in zwei 1689

und 1692 veröffentlichten, sehr erfolgreichen Sammlungen gebraucht worden, und dies ermutigte Bach, in gleicher Weise vorzugehen. Er nahm an, daß sich Werke dieser Art beim Unterricht seiner zahlreichen Schüler gut bewähren würden.

Im gleichen Jahr 1731 legte Sebastians siebzehnjähriger Sohn, Carl Philipp Emanuel, ebenfalls sein opus 1 vor, ein Menuett für Klavier, das er selbst gestochen hatte. Es erscheint durchaus möglich, daß Emanuel, der im Notenstich bewandert war, dem Vater bei der Herstellung der Klavierübung half, und daß die Verringerung der Kosten den sparsamen Meister darin bestärkte, die Veröffentlichung vorzunehmen.

In der Verwendung der traditionellen vier Haupttänze, der Galanterien und eines einleitenden Stückes kehrt Bach hier wieder zum Typus der Englischen Suiten zurück. Andererseits herrscht auch kein Mangel an fortschrittlichen Zügen, die auf zukünftige musikalische Entwicklungen hinweisen. Bach komponiert mehr und mehr einfache Perioden von 4, 8, 12 oder 16 Takten, die in klassischer Musik eine so wichtige Rolle spielen, und Züge der Sonatenform sind in einzelnen Stücken zu beobachten. Die übliche Anordnung der Tänze wird gelegentlich geändert und ihr Grundcharakter zuweilen aufgegeben.

Sowohl in Namen wie Wesensart weichen die einleitenden Stücke voneinander ab. Das *«Praeludium»* in Nr. 1 ist eine verhältnismäßig kurze und einfache Komposition, die einer dreistimmigen Invention ähnelt. Ihre sanfte Melodik beeindruckte Bachs jüngsten Sohn, Johann Christian, so sehr, daß er das Thema am Anfang einer seiner Violinsonaten zitierte.⁴⁹ In Nr. 2 steht am Beginn eine *«Sinfonia»*. Hier zeigt sich deutlich die für die Serie charakteristische Verschmelzung verschiedener Stilelemente. Das Stück hebt an mit einem majestätischen, langsamen Abschnitt, wie er in der französischen Ouvertüre üblich ist, und endet, gleich ihr, mit einer schnellen Fuge. In der Mitte aber findet sich ein etwas rascherer kantabler Abschnitt, der an den Mittelsatz einer italienischen Sinfonia gemahnt. So wird das Tempo zweimal beschleunigt und durch die Einführung kontrapunktischer Elemente dem Endabschnitt erhöhte Intensität verliehen. Nr. 3 beginnt mit einer *«Fantasia»*, eine Bezeichnung, die Bach früher für seine dreistimmigen Inventionen verwendete. Hier gebraucht er sie für eine zweistimmige Invention, die einen klaren, strengen Bau aufweist, indem sie deutlich in vier Abschnitte von fast gleicher Länge geteilt ist (T. 1–30, 31–65, 66–89, 90–120). Die vierte Partita hat eine französische *«Ouverture»* als Einleitungssatz, der in der traditionellen Art aus einem Grave und anschließender Fuge besteht. Nr. 5 verwendet als erste Nummer ein *«Praecambulum»*, das mit seinen Läufen

⁴⁹ op. 10 Nr. 1 in B-Dur.

und Arpeggios einer glänzenden Toccata ähnelt. In seinem formalen Bau aber erinnert das Stück an die Klavierbearbeitungen eines Konzertsatzes, ähnlich den *Préludes* in den Englischen Suiten. Dem *Praeambulum* verwandt ist die *«Toccata»*, die Bach als Einleitung zu Nr. 6 gebraucht. Dem majestätischen Stück ist im Mittelteil eine Fuge eingefügt, in der ein vom Beginn des Satzes abgeleitetes Thema verarbeitet wird. Die eindrucksvolle, im ausgewogenen Ebenmaß angelegte Komposition war die letzte Toccata, die Bach schrieb.

Auch die Tänze der Partiten weisen ein ungewöhnliches und abwechslungsreiches Bild auf. Statt der ruhig fließenden *Allemande* früherer Suiten enthält Nr. 4 ein dramatisch bewegtes Stück mit punktierten Rhythmen. Neben der bedächtigen französischen *Courante* (Nr. 2 und 4) findet die lebhaftere italienische *Corrente* Verwendung (Nr. 1, 3, 5, 6). Die *Sarabanden* von Nr. 3 und 5 haben den traditionellen würdigen Charakter abgelegt; es sind zärtlich-schmeichelnde Stücke von subjektiver Ausdruckskraft. Die reich verzierte *Sarabande* von Nr. 6 ist von Trauer und Pathos erfüllt. Hier findet sich der gefühlsbetonte, empfindsame Stil, den wir in den Kompositionen Philipp Emanuel Bachs zu beobachten gewohnt sind, der jedoch bei Sebastian nur überaus selten auftritt. Überdies wird in dieser *Sarabande* eine Art verkürzter Sonatenform verwendet; eine Exposition mit Anfangs- und Schlußthema, eine stark modulierende Durchführung und eine vollständige Reprise – dies alles in kleinsten Ausmaßen – lassen sich feststellen. Der Einfluß italienischer Musik, der in der ganzen Serie zu beobachten ist, zeigt sich besonders deutlich in der *Gigue* von Nr. 1. Diese ist ein homophon gehaltenes Virtuosenstück, das von der bei Scarlatti beliebten Technik des Überschlagens der Hände stärksten Gebrauch macht. In Nr. 2 wird die *Gigue* durch ein energisches, feuriges *«Capriccio»* ersetzt, das nurmehr den Aufbau des traditionellen Endsatzes bewahrt. In der *Gigue* von Nr. 4 findet der seltene Neunsechzehntel-Takt Verwendung. Ihr zweiter Abschnitt beginnt überraschenderweise mit einem neuen Thema; doch Bach klärt die Sachlage bald auf, indem er diesen zweiten Gedanken mit dem Hauptthema kombiniert. Dem Thema der *Gigue* von Nr. 6 verleihen verminderte Septimen einen kühnen Charakter. Im zweiten Teil wird die Komposition verblüffend umgekehrt. «Der Hörer erlebt einen Ausbruch des Cholerikers Bach, der Spieler sieht konstruktive Kühnheiten, die man in den Suiten nicht suchen würde!»⁵⁰

Die *Galanterien* haben in den Partiten mitunter ihren traditionellen Platz verlassen. In Nr. 4 und 6 erscheinen sie nicht nur zwischen *Sarabande* und *Gigue*, sondern auch zwischen *Courante* und *Sarabande*. Auch ist der übliche Charakter der Tänze nicht immer beibehalten, sondern mitunter nur ihr Zeitmaß.

⁵⁰ H. Keller, *«Klavierwerke Bachs»*, S. 200.

Bach betont dies, indem er die Überschriften *«Tempo di Menuetto»* in Nr. 5 und *«Tempo di Gavotta»* in Nr. 6 verwendet. Auch erscheinen neue Satzüberschriften in der Sammlung. Die *«Burlesca»* in Nr. 3 kann als eine Art Menuett angesehen werden, während das *«Scherzo»* dieser Suite gewisse Züge einer Gavotte aufweist. Im *«Rondeau»*, das in Nr. 2 an vorletzter Stelle steht, erscheint das Hauptthema viermal in der Originalgestalt oder mit leichten Abweichungen; kurze kontrastierende Episoden stellen die Verbindung her. Das geistvolle Stück im Dreiachtel-Takt erinnert einigermaßen an eine Gigue, und dies mag Bach veranlaßt haben, die Suite nicht in der üblichen Weise, sondern mit dem *«Capriccio»* zu beschließen.

Mit dem ersten Teil der Klavierübung erreichten Bachs Klaviersuiten ihren Höhepunkt. Seine Meisterhand verlieh der Form einzigartige Größe und Bedeutung. Andererseits aber nähern wir uns hier auch dem Ende der Gattung, da die traditionelle Klaviersuite in Bachs Partiten teilweise einem Auflösungsprozeß unterworfen wird. Das vereinzelte Spätwerk, das der Komponist einige Jahre später vorlegte, zeigt noch weitere Fortschritte in diesem Vorgang.

Die Veröffentlichung von Bachs op. 1 scheint ein Erfolg gewesen zu sein. Jedenfalls erklärte Forkel:⁵¹ «Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört.» Bach mag hierdurch veranlaßt worden sein, eine Fortsetzung vorzulegen. Der 1735 erschienene zweite Teil der Klavierübung enthält eine *«Ouvverture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen»* (BWV 831). Bach folgt hier dem Vorbild Georg Böhms, der die durch eine Ouvture eingeleitete Orchestersuite auf das Klavier übertrug.⁵² Ein ähnliches Experiment war bereits in Bachs Partita Nr. 4 gemacht worden; das spätere Werk aber wendet sich noch klarer der Sprache der Orchestersuite zu. Die Overture dieser h-Moll-Suite,⁵³ eine kraftvolle Eingangsnummer, der das ganze Werk seinen Namen verdankt, besteht aus den gebräuchlichen drei Abschnitten langsam-schnell-langsam. Unter den folgenden zehn Tänzen überwiegen die moderneren Galanterien. Sie treten vor und nach der Sarabande und sogar nach der Gigue auf. Dagegen wird die Allemande überhaupt ausgelassen, da nach der umfangreichen Ouvture ein weiterer Satz einleitenden Charakters überflüssig erschien. Das ganze Werk wirkt wie eine für Orchester geschriebene Ballettmusik; man hat den Eindruck, verschiedene Instrumentengruppen miteinander konversieren zu hören. Um ein Maximum an

⁵¹ a.a.O. S. 66.

⁵² G. Böhm, *«Sämtliche Werke»* hg. von J. Wolgast, Band I, Leipzig 1927.

⁵³ In einer früheren Fassung, die in einer Abschrift Anna Magdalenas aus den Jahren 1730–33 überliefert ist, steht das Werk in c-Moll.

koloristischer Vielfalt zu erzielen, schreibt Bach für die Ausführung des Werkes das zweimanualige Cembalo vor. Mehrfache Angaben von *«forte»* und *«piano»*, besonders im ersten und letzten Satz, zeigen deutlich, wann Bach die voller klingende Tastatur gegen die leisere auszutauschen wünschte. In der Sarabande wird eine festgefügte, vierstimmige Schreibweise verwendet; der durchsichtige Satz der übrigen Tänze aber gemahnt an die zarten Farben Watteauscher Gemälde. Unter den Glanzstücken dieser Partita seien die erlesenen Gavotten erwähnt, der liebenswürdig-innige Passepied in der ungewöhnlichen Tonart H-Dur, die neckische Gigue mit ihrem hüpfenden Canarie-Rhythmus, und das humorvolle *«Echo»* am Ende. Hier ist ein von französischer Eleganz erfüllter Filigranbau auf solider deutscher Grundlage errichtet.

In der Originalausgabe ging der *«Ouverture nach Französischer Art»* (BWV 971) voran. So betonte Bach in der gleichen Sammlung seine künstlerische Beziehung zu den beiden Nationen, die zu seiner Zeit den stärksten Einfluß auf die deutsche Musik ausübten. Jede ist mit einer charakteristischen Form der Orchestermusik vertreten, die Bach auf das Klavier verpflanzte. Mit dem *«Concerto»* scheint Bach wieder auf die Weimarer Klavierbearbeitungen von Werken für Solovioline und Orchester zurückzugreifen. Im Gegensatz zu den Präludien seiner Englischen Suiten, die den Eindruck machen, als habe der Komponist hier ein Concerto grosso mit mehreren Soloinstrumenten auf das Klavier übertragen, stellt dieses Werk die Klavierbearbeitung eines Konzertes für einen einzigen Solisten und Orchester dar, dessen Originalgestalt freilich nur in der Phantasie des Komponisten existiert. Die Konzertform ist klar erkennbar in dem glänzenden ersten Satz,⁵⁴ worin ein mächtiges Tutti in der Tonika die Einleitung wie den Abschluß bildet. Teile aus diesem Grundgedanken erscheinen in regelmäßigen Abständen, jedoch in verwandte Tonarten transponiert, und werden verbunden durch thematisch kontrastierende und modulierende Soloepisoden. Der beseelte Mittelsatz klingt wie ein ausgedehntes, von Streichern begleitetes Violinsolo. Bemerkenswert ist es, mit welchem Geschick Bach in der Begleitung einen Orgelpunkt der Streicher vortäuscht.

Beisp. 57. BWV 971



⁵⁴ Der Anfang weist eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit dem Thema einer Sinfonia in Georg Muffats *«Florilegium Primum»* (1695) auf.

In dem feurigen Finale, das formal dem ersten Satz ähnelt, scheinen einzelne Phrasen des Tutti eine Bearbeitung ursprünglich einstimmiger Streicherpassagen darzustellen (vgl. T. 5–8, 17–22).

Trotz des scheinbaren Realismus, mit dem Bach in dem Werk den Eindruck eines Arrangements erweckt, ist das Konzert doch eine hervorragende Klavierkomposition. Wieder gibt der Komponist Anweisungen für den Gebrauch der beiden Manuale des Cembalos. Er schreibt häufig Wechsel zwischen «forte» (unteres Manual) und «piano» (oberes Manual) vor und verwendet sogar gleichzeitig «forte» in der einen Hand und «piano» in der anderen. Gewöhnlich werden die Tuttiritornelle von beiden Händen «forte» gespielt, während in den Soloepisoden Melodie und Begleitung auf verschiedene Manuale verteilt sind. Doch finden sich auch anziehende Abweichungen von diesem Gebrauch, die zeigen, daß Bach auf einen dynamisch fein differenzierten Vortrag Wert legte.

Das «Italienische Konzert», wie die Komposition gewöhnlich genannt wird, verdient voll auf die Liebe und Bewunderung, die ihm Musikfreunde zollen. Hier ist schönstes Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form erzielt, und das Werk strahlt die tiefe Freude des reifen Künstlers an meisterlichem Gelingen aus.

Der dritte Teil der Klavierübung besteht nur aus Orgelwerken (s. S. 241 f.). Der um 1742 bis 1745 veröffentlichte vierte Teil aber ist wieder für Cembalo bestimmt. Er besteht aus einem einzigen Werk, der «Aria mit verschiedenen Veränderungen» (BWV 988), die dem Reichsgrafen Hermann von Keyserlingk zugedacht war, einem großen Verehrer Bachs, der in Dresden als russischer Gesandter am kursächsischen Hof wirkte. Bachs junger Schüler, der hervorragende Cembalovirtuose Johann Gottlieb Goldberg, wurde mit der Wiedergabe des Werkes betraut. Er mußte es während der Nacht dem an Schlaflosigkeit leidenden Musikfreund immer wieder vorspielen, und dies führte zu der Bezeichnung «Goldberg-Variationen», unter der das Werk bekannt ist.

In dieser Komposition scheint sich Bach alle Erfahrungen einer langen künstlerischen Laufbahn zunutze zu machen. Hier werden Kanon, Fuge, Elemente der Tanzformen, Etuden, Charakterstücke verschiedener Art in einem monumentalsten Werk von außerordentlicher Konzentration verarbeitet. Das 18. Jahrhundert brachte keine anderen Klaviervariationen hervor, die sich mit diesem gigantischen Werk messen könnten, in dem hinreißende Phantasie sowie technische Meisterschaft beredten Ausdruck fanden. Hier war es Bach weniger darum zu tun, ein Unterrichtswerk vorzulegen; er wollte ein Vortragsstück von ständig ansteigender Virtuosität schaffen.

Das Werk ist wieder für ein Cembalo mit zwei Manualen bestimmt. Im Gegensatz zu Klavierübung II schreibt der Komponist nicht «piano» oder «forte»

vor. Er gibt nur am Beginn jeder Variation an, ob sie auf einem oder zwei Manualen auszuführen ist, und gelegentlich überläßt er die Entscheidung dem Spieler («a 1 ovvero 2 Clav.»). Die für zwei Manuale bestimmten Stücke bieten gewöhnlich den Ausführenden besondere Möglichkeiten, ihr technisches Können zur Schau zu stellen.

Die «Aria», die als Thema dient, stammt möglicherweise nicht von Bach selbst. Die reiche Auszierung der zärtlichen Sarabande im französischen Stil wirkt ungewöhnlich; auch erscheint das Stück in einer Abschrift Anna Magdalenas im zweiten Klavierbüchlein, das auch verschiedene Stücke anderer Komponisten enthält.⁵⁵ Jedenfalls handelt es sich hier um ein Thema von überaus einfacher und klarer Anlage. Der Komponist verwendet nicht mehr die Technik der melodischen Veränderung, wie er sie in seiner «Aria variata alla maniera Italiana» gebraucht hatte. Die von der Baßlinie der Sarabande abgeleitete harmonische und formale Struktur bildet das Gerüst, auf dem jede der Variationen aufgebaut ist. Bachs Technik ist stark von Passacaglia und Chaconne beeinflußt, deren Grundprinzipien hier in genialer Weise umgedeutet und erweitert werden.

Die Sarabande besteht aus zwei sechzehntaktigen Abschnitten, deren jeder wieder in zwei achttaktige Perioden untergeteilt ist. Ein einziger Grundakkord liegt jedem Takt zugrunde, wobei die ersten sechzehn Takte von der Tonika zur Dominante modulieren, die zweiten von der Dominante über die Mollparallele zurück zur Tonika. Wiederholungszeichen stehen am Ende jedes Abschnittes.

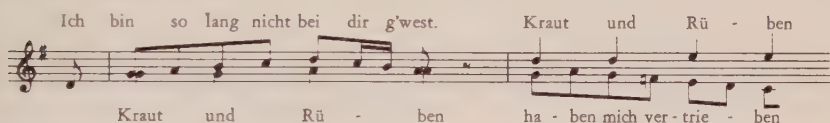
Wie das Thema besteht die Mehrzahl der 30 Variationen des Werkes aus 16 plus 16 Takten. Nur vier Variationen (Nr. 3, 9, 21, 30) haben 8 plus 8 Takte, wobei je zwei Takte des Themas in einen Takt der Veränderung zusammengefaßt sind. In Variation Nr. 16 ist andererseits der Vorgang teilweise umgekehrt. Hier behält Bach im ersten Abschnitt die 16 Takte des Vorbildes bei; der zweite aber besteht aus 32 Takten, da hier jedem Takt der Sarabande zwei kurze Takte der Variation entsprechen. Das harmonische Grundgerüst des Themas und seine Tonart G-Dur wird in den meisten Veränderungen beibehalten. Nur die Variationen Nr. 15, 21 und 25 stehen in g-Moll.

⁵⁵ Zweifel an Bachs Autorschaft wurden von A. Schering («Musikgeschichte Leipzigs», S. 298) angemeldet. Dagegen ist G. v. Dadelsen (KB zu NBA V/4, S. 93 ff) der Ansicht, daß das Stück von Bach herrührt. Sicher ist jedenfalls, daß es sich hier um eine in der Barockzeit häufige Baßlinie handelt und daß die «Aria» sich andererseits von Bachs sonstigen Kompositionen deutlich abhebt. Es wäre wohl auch denkbar, daß der Empfänger der Variationen, Graf Keyserlingk, auf das Thema Einfluß genommen hat.

Bachs Werk ist deutlich in 10 mal 3 (zwei bedeutsame Zahlen!) Variationen untergeteilt, wobei ein kontrapunktisches Meisterstück den Abschluß jeder Gruppe bildet. Ohne je von der Grundstruktur des Themas abzuweichen, führt der Komponist neun verschiedene Arten des Kanons vor, die in jeder dritten Variation auftreten. Nr. 3 bringt einen Kanon im Einklang, Nr. 6 in der Sekunde, Nr. 9 in der Terz. Jedesmal wird das Intervall der Nachahmung um einen Ton erweitert, bis Bach in der 27. Variation mit einem Kanon der None abschließt. Der Quarten- und Quintenkanon (Nr. 12 und 15) bringen nicht direkte Nachahmungen, sondern Nachahmungen in der Umkehrung, möglicherweise um die Annäherung an die zweite Hälfte des Werkes anzuzeigen.

Für die 30. Veränderung hatte sich Bach eine besondere Überraschung ausgedacht. Diese Schlußvariation ist kein Kanon, sondern ein «Quodlibet», das Zitate aus zwei Volksliedern dem harmonischen Gerüst der Variationen einbaut.

Beisp. 58. BWV 988



Hier erweckt der Komponist eine heitere Tradition zu neuem Leben: das gleichzeitige Singen verschiedener Lieder, wie es bei den Bachschen Familientagen beliebt war. In dem «Quodlibet» der Goldberg-Variationen beginnen die zitierten Lieder mit den folgenden Worten: «Ich bin so lang nicht bei dir g'west» und «Kraut und Rüben haben mich vertrieben». Die Vermutung wurde ausgesprochen, daß die beiden Zitate als humorvolle Ankündigung der am Schluß der Goldberg-Variationen wiederholten Aria des Anfangs anzusehen sind. Die Sarabande scheint ihre Abwesenheit während der 30 Variationen damit zu entschuldigen, daß «Kraut und Rüben» der Bachschen Phantasie sie «vertrieben» haben; eine komische Selbstkritik, die dem Komponisten gewiß viel Spaß bereitete.

Die neun Kanons und das Quodlibet verleihen dem Werk eine feste Struktur. Zwischen ihnen findet sich eine Anzahl höchst abwechslungsreicher Charakterstücke, die wachsende Anforderungen an die technischen Leistungen des Spielers stellen. Hervorgehoben sei die heiter-kräftige 4. Variation, die tänzerisch anmutige 7., die strenge «Fughetta» Nr. 10 (mit acht Themeneinsätzen, einem in jedem vierten Takt), die innig beseelte Nr. 13 und die virtuose Nr. 14. In Nr. 16 beginnt der zweite Teil der Variationenreihe mit einer französischen Ouvertüre. Der gravitatische langsame Abschnitt mit punktierten Rhythmen

entspricht dem ersten Teil des Themas, die folgende Fuge dem zweiten. Auch unter den Variationen der zweiten Hälfte finden sich Stücke von besonderem Reiz, so etwa die *passepied*artige Variation Nr. 19, die übermütige Nr. 23, die ergreifende chromatische Nr. 25 und schließlich die großartigen Nr. 28 und 29, die technische Probleme der Klaviermusik späterer Generationen vorwegzunehmen scheinen.

Beisp. 59. BWV 988



In diesem mächtigen Werk paart sich eiserne Logik so überzeugend mit dem kühnsten Flug der Eingebung, daß man die Goldberg-Variationen den stärksten Bekundungen des Bachschen Genius zuzählen muß.

Einer glücklichen Fügung ist es zu verdanken, daß im Jahre 1975 Bachs Handexemplar der Goldberg Variationen aufgefunden wurde. Der Komponist trug in einen Erstdruck des Werkes mit roter Tinte kleinere Korrekturen sowie neue Ornamente ein, Änderungen, die er vielleicht in einer Neuausgabe berücksichtigen wollte. Außerdem findet sich am Ende der Komposition, in der Innenseite des Einbandes, ein autographes Notenblatt mit der Überschrift: «Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Aria von J. S. Bach». Es folgen nun 14 Kanons (die Wahl dieser für Bach so wichtigen Zahl ist gewiß kein Zufall!), die durchwegs auf den ersten 8 Baßnoten der Sarabande aufgebaut sind.⁵⁶ Zwei dieser Kanons (Nrn. 11 und 13) waren schon früher bekannt gewesen. Der eine (BWV 1076) erscheint auf dem berühmten Bachbild von Haussmann in des Komponisten Hand, während der andere (BWV 1077) von Bach in das Album eines Leipziger Freundes eingetragen wurde (vgl. S. 339). Der Zusammenhang dieser beiden Stücke mit den Goldberg-Variationen aber ist erst durch die Auffindung des neuen Autographs aufgedeckt worden.

Die Variationsreihe (BWV 1087) weist ansteigende technische Schwierigkeiten auf. Die ersten 4 Veränderungen sind zweistimmig und verwenden das Thema allein. Später tritt ein und selbst zwei Kontrapunkte hinzu und die Zahl der

⁵⁶ Über diesen wichtigen Fund berichtet Ch. Wolff in JAMS XXIX/2, 1976, S. 224 ff. Wolff gab auch die Vierzehn Kanons in NBA Serie V, Band 2, 1977, S. 117 ff. heraus. Vgl. auch A. Allain «Un supplément inédit aux variations Goldberg de J. S. Bach», *Revue de Musicologie*, LXI, 1975, No 2; M. Bitsch, «Deux canons énigmatiques de J. S. Bach» in *Revue de Musicologie*, LXII, 1976, No 2; M. Bitsch, «J. S. Bach, Canons B. W. V. 1087», Paris 1977.

Stimmen wird bis auf 6 erweitert. Von den verschiedensten kontrapunktischen Mitteln, wie melodischer Umkehrung, rückläufiger Bewegung einer melodischen Linie, rhythmischer Vergrößerung oder Verkleinerung der Notenwerte wird Gebrauch gemacht. Ebenso bietet auch für den Ausführenden jede einzelne Veränderung beträchtliche, wenngleich keineswegs unüberwindliche Schwierigkeiten. Bach schreibt seine Partituren nie aus, sondern legt die Variationen als Rätselkanons an, bei denen nur die Überschriften, die Anbringung der Schlüssel, die Zeichen für den Einsatz imitierender Stimmen, etc. als Anhaltspunkte für die Lösung der sowohl intellektuell wie künstlerisch interessanten Probleme dienen können. Die Tatsache, daß bei gewissen Kanons mehr als eine Form der Realisierung möglich ist, erhöht noch das Interesse an der Aufgabe und mag auch dem Komponisten besondere Befriedigung bereitet haben.

Die Auffindung der «14 Kanons» hat unsere Kenntnis des Werkes Bachs um eine bemerkenswerte Komposition bereichert. Vor allem aber kommt ihnen Bedeutung zu als einer wichtigen Vorstufe zu den letzten kontrapunktischen Meisterleistungen des Komponisten.

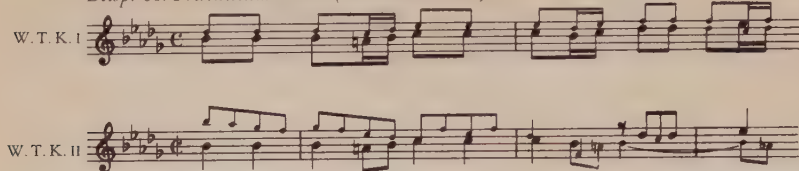
Ungefähr zur gleichen Zeit wandte sich Bach neuerdings einer systematischen Behandlung der Kompositionsform zu, die ihn besonders anzog: dem Präludium und der Fuge für ein Tasteninstrument. Spätestens 1742 vollendete er eine zweite Sammlung von vierundzwanzig Paaren in allen Dur- und Molltonarten.⁵⁷ Sie werden gewöhnlich als «Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers» bezeichnet (BWV 870–893), obwohl der Komponist ihnen nicht diesen Titel gab. Er erscheint jedoch gerechtfertigt, da die zweite Sammlung grundsätzlich ebenso wie die erste angelegt ist.

Wie im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers kann oft eine thematische Verwandtschaft zwischen Präludium und Fuge beobachtet werden. Sie zeigt sich mehr oder weniger deutlich in nahezu der Hälfte der Paare (siehe Nr. 2, 5, 10, 12, 14, 15, 17–21, 23). Auch lassen sich erstaunliche thematische Beziehungen

⁵⁷ Das unvollständige Autograph dieses Werkes, früher im Besitz von Muzio Clementi, hat sich im British Museum, London, erhalten. Es fehlen darin Nr. 4, 5 und 12; Nr. 2, 6 und 15, der größte Teil von Nr. 9 und der Beginn von Nr. 11 sind von der Hand Anna Magdalenas geschrieben. Vgl. Walter Emery, *The London Autograph of the Forty-Eight*, Music and Letters, 1954, S. 106 ff; G. v. Dadelsen, *Handschrift*, S. 36 und *Chronologie*, S. 108. Nach den Forschungen von W. Breckoff (*Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers*, Mf 18, 1965, S. 423 f) wurden Nr. 7, 10, 11, 14, 16, 19, 20, 24 und die von Anna Magdalena kopierten Stücke in den Jahren 1738/39 geschrieben. Die Reinschrift der übrigen Sätze entstand 1741/42. 1744 überarbeitete Bach die Sammlung, so daß sie als Grundlage für eine Abschrift Altnikols dienen konnte.

zwischen Stücken in der gleichen Tonart in den beiden Sammlungen aufzeigen (siehe Beispiel 60, sowie Nr. 5–7 und 15).⁵⁸

Beisp. 60. Präludium XXII (BWV 867, 891)



Deutliche Anzeichen sprechen für das Heranreifen der Sammlung während einer längeren Zeitspanne. Einige Stücke scheinen in Köthen entstanden zu sein. Von Präludium und Fuge Nr. 1 in C-Dur liegen zwei einfachere, weniger eindrucksvolle Fassungen des Präludiums (BWV 870a, b) und eine der Fuge (BWV 870, 1a) vor. Nr. 3 stand ursprünglich in C-Dur (BWV 872a) und erhielt die endgültige Gestalt erst, als es nach Cis-Dur, der Tonart, in der es im Wohltemperierten Klavier steht, transponiert wurde. Das Präludium zu Nr. 6 (d-Moll) kennen wir auch in einer einfacheren, kürzeren Version (BWV 875a). Die Fugen zu Nr. 15 (G-Dur) und 17 (As-Dur) liegen gleichfalls in einer früheren Fassung vor, wo sie überdies anderen Präludien folgen (BWV 902 und 902a, sowie BWV 901).

Angesichts dieses Sachverhalts ist es nicht überraschend, daß der Zyklus eine ungewöhnliche Vielfalt der Formen aufweist. Dies zeigt sich besonders in den Präludien, die in mancher Hinsicht von denen des ersten Teiles abweichen. Man findet nur ein einziges Arpeggiostück (Nr. 3, Cis-Dur), und dieses bricht im 24. Takt ab; die zweite Hälfte des Präludiums besteht aus einem kurzen Fugato. Auch die dreistimmige Invention in Nr. 22 (b-Moll) ist fugenartig angelegt. Im Gegensatz zu diesen Stücken, in denen die Fugentechnik schon im Präludium Anwendung findet, stehen Kompositionen in prunkvollem Al-fresco-Stil, die wirksam mit der folgenden kontrapunktischen Schöpfung kontrastieren (Nr. 1, C-Dur; 16, g-Moll). Oft finden sich Präludien, die von zweistimmigen Inventionen (Nr. 2, c-Moll; 8, dis-Moll; 10, e-Moll; 20, a-Moll; 24, h-Moll) oder dreistimmigen Sinfonien (außer Nr. 22 auch 4, cis-Moll, und 19, A-Dur) inspiriert sind. Charakteristischerweise sind, im Gegensatz zu dem früheren Werk, die meisten Inventionen nun in zwei Abschnitte unterteilt, mit Wiederholungszeichen an jedem Ende. Die Konzertform wird in der weit geschwungenen Nr. 17 (As-Dur) verwendet und ebenso in Nr. 13 (Fis-Dur), die auch dem Einleitungsteil zu einer französischen Ouvertüre gleicht. Bach bleibt hier

⁵⁸ J. N. Davids diesbezügliche Feststellungen (»Das Wohltemperierte Klavier«) mögen freilich etwas zu weit gehen.

einem früheren Gebrauch treu, die zweite Hälfte eines größeren Werkes mit einer Ouvertüre anheben zu lassen (vgl. Goldberg-Variationen und Partiten). Der langsame Mittelsatz eines Konzertes wird in der innig singenden Nr. 14 (fis-Moll) heraufbeschworen. Auch Präludien in einer Art Sonatenform sind anzutreffen, bei denen man von Exposition, Durchführung und Reprise sprechen kann, doch kaum von einem kontrastierenden Seitengedanken. Hierzu gehören die sprühende, tanzartige Nr. 21 (B-Dur), Nr. 5 (D-Dur), die vom Rhythmus der Gigue beeinflußt zu sein scheint, sowie Nr. 12 (f-Moll) und 18 (gis-Moll), in denen die warme, empfindsame Sprache von Sebastians zweitem Sohn Philipp Emanuel anklingt, der um diese Zeit schon mit bedeutenden Kompositionen hervorgetreten war. Mehrere der großen Präludien dieser Sammlung können nicht lediglich als Einleitungsnummern angesehen werden, da sie mitunter an Bedeutung der anschließenden Fuge gleichen oder diese sogar übertreffen.

Auf den ersten Blick erscheinen die 24 Fugen des zweiten Teiles einheitlicher als die der früheren Sammlung. Sie umfassen nur Stücke mit drei oder vier Stimmen. Fugen mit zwei oder fünf Stimmen kommen nicht vor. Ebenso fehlen chromatische Themen. Dennoch zeigt eine genauere Analyse des Werkes reiche stilistische Mannigfaltigkeit.

In manchen Fugen wird große polyphone Kunstfertigkeit entfaltet. Die Sammlung enthält kontrapunktische Meisterstücke, welche ähnlichen Kompositionen im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers würdig an die Seite treten können und die Gipfelleistungen in der «Kunst der Fuge» vorausahnen lassen. Nr. 2 (c-Moll) macht zunächst den Eindruck einer dreistimmigen Fuge. Zehn Takte vor dem Ende aber tritt im Baß die vierte Stimme mit der mächtigen Vergrößerung des Themas ein, was das Signal zu einem letzten, großartigen Aufschwung gibt, wie wir ihn ähnlich auch in der Orgelfuge C-Dur (BWV 547) beobachten konnten (vgl. S. 239). Nr. 5 (D-Dur), ein Werk vokalen Grundcharakters, ist eine Engführungsfuge, in der immer wieder die verschiedenen Möglichkeiten ineinandergreifender Einsätze des Themas erprobt werden. In ähnlicher Weise werden in Nr. 9 (E-Dur) verschiedene Arten der Engführung verwendet, einschließlich der Verkleinerung des Themas. In diesem feierlichen Stück kehrt Bach zum Geist früherer Vokalpolyphonie zurück, indem er eine Fuge schreibt, die fast wie die Klavierbearbeitung einer a-cappella-Motette wirkt. Die Doppelfuge Nr. 23 (H-Dur) zeigt gleichfalls den Charakter eines Chorwerkes. Dem würdevollen ersten Gedanken gesellt sich im Takt 28 ein sanft bewegtes zweites Thema hinzu, das bis zum Ende beibehalten wird. Technische Kunstfertigkeit und Wärme des Ausdrucks sind in diesem Stück auf das schönste gepaart. Die vorangehende Fuge Nr. 22 (b-Moll) beruht auf einem

höchst expressiven Thema, dem sich allmählich zwei von Leidenschaft erfüllte Kontrapunkte zugesellen. Mit Hilfe von Engführung und Umkehrung wird hier ein großartiger Bau errichtet, der selbst unter Bachs Werken eine Sonderstellung einnimmt. Es erscheint kaum möglich, der mächtigen Fuge mit den bescheidenen Mitteln der Klaviere des 18. Jahrhunderts gerecht zu werden. Unwillkürlich ist man an die Kompositionen des späten Beethoven erinnert, bei denen sich der ungezügelter Flug der Phantasie nur zu oft freimacht von der Erdschwere technisch beschränkter Instrumente.

Andererseits aber sind auch häufig Abweichungen vom gelehrten kontrapunktischen Stil in den Fugen dieser Sammlung zu beobachten. Ein scherzhaft-spielerischer Geist scheint mitunter der traditionellen Würde und Strenge entgegenzuarbeiten. Es darf nicht vergessen werden, daß zur Zeit, da Bach den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers abschloß, auch die übermütige «Bauernkantate» entstand. So geht der Komponist in der graziösen Fuge Nr. 12 (f-Moll) mit ihrem viertaktigen Thema und achttaktigen Zwischenspielen allen polyphonen Komplikationen sorgfältig aus dem Weg. Die «entzückende Grazie und herzegewinnende Lieblichkeit» dieses Stückes hat Riemann mit Recht hervorgehoben. Das Thema der Fuge Nr. 13 (Fis-Dur) beginnt mit einem Triller auf dem Leitton, ein Experiment, das Bach früher kaum je gewagt hätte. Neuartig ist auch die Regelmäßigkeit im Aufbau des Stückes. Lange und kurze Durchführungen des Fugenthemas wechseln miteinander ab; sie werden unterbrochen von zwei gleichfalls abwechselnden Episoden (deren zweite zum Charakter der Gavotte neigt). Das Resultat ist eine Form, die man in einer Fuge kaum erwarten würde:

EXPOS. (lang)	EPIS. A	DURCHF. (kurz)	EPIS. B	DURCHF. (lang)	EPIS. A	DURCHF. (kurz)	EPIS. B	DURCHF. (lang)
1-13	14-20	20-23	23-32	32-44	45-51	51-56	56-63	63-84

In Nr. 15 (G-Dur) beruht das weitgeschwungene Thema zunächst nur auf gebrochenen Akkorden. Diese Arpeggien ergeben ein ungezwungen reizvolles Stück, doch bilden sie keine entsprechende Grundlage für eine kontrapunktische Ausarbeitung. Nr. 20 (a-Moll) ist ein von entfesseltem Zorn erfülltes Stück, das vom kapriziösen Rokokogeist nichts verspüren läßt. Es muß den in die Zukunft weisenden Stücken zugezählt werden, da es Bach hier nur auf den Ausdruck wildbewegter Gefühle anzukommen scheint und er an ernster Fugenarbeit kein Interesse zeigt. In dem übermütigen Passepied von Nr. 24 (h-Moll), der letzten Nummer des Wohltemperierten Klaviers, bekennt sich Bach schließlich ohne Einschränkung zu den Ideen der jungen Generation. Er hat die Lehrstube verlassen und atmet in vollen Zügen die frische Brise eines neuen Tages.

IV. WERKE FÜR STREICH- UND BLASINSTRUMENTE. KONZERTE

Bachs Kunst der Ausarbeitung kleinster Einzelheiten kommt im Filigranstil instrumentaler Kammermusik besonders zur Geltung.¹ Manche Werke dieser Gattung gehören zu den hervorragendsten Kompositionen, die er je geschrieben hat. Die Mehrzahl verdankt ihre Entstehung den letzten Weimarer Jahren oder der Zeit seiner Tätigkeit in Köthen, in der er seinen Instrumentalstil zu höchster Meisterschaft ausbildete. Es ist bezeichnend, daß es nicht die schon im 17. Jahrhundert beliebte Sonate für ein Soloinstrument und bezifferten Baß² war, die ihn wirklich anzog; diese Form mag von ihm als veraltet angesehen worden sein und stellte zu geringe Anforderungen an seine Erfindungskraft. Seine wenigen Kompositionen jener Art deuten auf eine eher kühle, unbeteiligte Einstellung zu dieser Werkgattung.

¹ Die Urheberschaft J. S. Bachs an verschiedenen, früher als authentisch angesehenen Kammermusikwerken ist in neuerer Zeit stark angezweifelt worden. Hierher gehören:

BWV 1020 Sonate in g-Moll für Violine und Klavier

BWV 1022 Sonate in F-Dur für Violine und Klavier (von C. P. E. Bach?)

BWV 1024 Sonate in c-Moll für Violine und bezifferten Baß

BWV 1025 Suite in A-Dur für Violine und Klavier

BWV 1026 Fuge in g-Moll für Violine und Klavier

BWV 1031 Sonate in Es-Dur für Flöte und Klavier

BWV 1033 Sonate in C-Dur für Flöte und bezifferten Baß

BWV 1036 Sonate in d-Moll für zwei Violinen und Klavier

BWV 1037 Sonate in C-Dur für zwei Violinen und Klavier (v. J. T. Goldberg?)

BWV 1038 Sonate in G-Dur für Flöte, Violine und bezifferten Baß (von C. P. E. Bach?)

Andererseits nimmt Gloria Rose (Father and Son: Some Attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach) in *Studies in Eighteenth Century Music* S. 364 ff) der Urheberschaft Sebastians bei BWV 1025, 1031, 1033 und 1037 gegenüber eine mehr positive Haltung ein.

² Für die Ausführung des Generalbasses wurde in der Regel ein Tasteninstrument (Cembalo oder in besonderen Fällen die Orgel) herangezogen. Der Spieler fügte auf Grund der Bezifferung füllende Mittelstimmen ein. Zur Verstärkung der Baßlinie konnte auch ein tief klingendes Melodieinstrument wie Violoncello, Viola da Gamba oder Fagott verwendet werden.

Die *«Sonate in e-Moll für Violine und bezifferten Baß»* (BWV 1023) zeigt in ihrer Struktur und melodischen Sprache den Einfluß der Werke Corellis und Vivaldis, und es mag daher eine Entstehung in Weimar, möglicherweise zwischen 1714 und 1717, angenommen werden.³ Das Werk beginnt mit einer feurigen Toccata von 29 Takten, die nur von der Baßnote e gestützt wird. Ein so ausgedehnter Orgelpunkt scheint die Begleitung durch die Orgel vorauszusetzen, und man erinnert sich an Forkels Bemerkung:⁴ «Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten.» Die nach der Toccata zu erwartende Fuge wird hier durch ein inniges *«Adagio ma non tanto»* ersetzt, dessen sehnstüchtige Kantilene wirkungsvoll vom Baß getragen wird. Die zweite Hälfte des Werkes besteht aus einer Allemande und einer Gigue. So folgen dem einleitenden Abschnitt Tanzsätze, wie es auch in Bachs späteren Suiten häufig der Fall ist.

In der *«Sonate in G-Dur für Violine und bezifferten Baß»*,⁵ (BWV 1021) haben die einzelnen Sätze die in der italienischen *«Sonata da chiesa»* (Kirchensonate) häufige Tempofolge langsam–schnell–langsam–schnell. Italienische Züge lassen sich auch hier in der Baßführung und in der Melodie beobachten, doch weist die technische Meisterschaft und Eleganz der Schreibweise darauf hin, daß das Werk nach der e-Moll-Sonate, wahrscheinlich in den ersten Köthener Jahren, entstand.⁶

³ Vgl. G. Hausswald und R. Gerber in KB zu NBA, Serie VI, Bd. I, Kassel 1958, S. 134.

⁴ a.a.O., S. 76 f.

⁵ Vgl. F. Blume, *«Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach»*, in BJ 1928, S. 96 ff.

⁶ Die schön ausgearbeitete Baßlinie der Sonate scheint als Ausgangspunkt für Kompositionsversuche angesehen worden zu sein, die Bach seinen Schülern übertrug. In einer Sonate in G-Dur für Violine, Flöte und bezifferten Baß (BWV 1038) wird die gleiche Baßführung wie in BWV 1021 verwendet, während das Streich- und das Blasinstrument ganz andere Melodien haben. U. Siegele *«Kompositionsweise ... in der Instrumentalmusik J. S. Bachs»* (Dissertation, Tübingen 1957) stellt die Theorie auf, daß C. P. E. Bach der Autor dieser Triosonate sei. Dies würde erklären, warum der Vater, voll Stolz über die Leistung des Sohnes, das Stück mit eigener Hand kopierte, obwohl weder der Stil noch die Qualität des Werkes auf Sebastians Autorschaft hinweisen. Merkwürdigerweise wurde diese Bearbeitung später neuerlich bearbeitet. Sie wurde nach F-Dur transponiert und der Flötenpart der rechten Hand des Klavierspielers übertragen. Das Ergebnis war eine Sonate für Violine und obligates Cembalo (BWV 1022). Vielleicht war es wieder C. P. E. Bach, der seinen früheren Versuch so modernisieren wollte.

Der gleichen Zeit gehören anscheinend die ›Sonaten für Flöte und bezifferten Baß in e-Moll und E-Dur‹ (BWV 1034, 1035) an. Sie verwenden wieder die vier Sätze der Kirchensonate und beginnen mit einem Adagio. Die heiteren Allegri der e-Moll-Sonate umgeben ein Andante, das von einem würdevollen Ostinato im Baß gestützt wird. Die E-Dur-Sonate beginnt mit einer innigen Kantiene; ein anmutiges Siciliano geht dem energischen Finale voran. BWV 1034 scheint sehr populär gewesen zu sein, da es sich in einer verhältnismäßig großen Anzahl handschriftlicher Kopien erhalten hat.⁷ BWV 1035 wurde von Bach 1741 oder 1747 nach Potsdam mitgenommen und dem Privatsekretär Friedrichs des Großen, M. G. Fredersdorf, übergeben. Dank dieses Besuches in Potsdam hat sich das anziehende Werk erhalten.

Es klingt fast paradox, daß sich die weitere Entwicklung der Sonate für ein Soloinstrument und bezifferten Baß aus einem Ausscheidungsprozeß ergab. Bach verzichtete auf die stützende Baßstimme und schuf dadurch neue kompositorische Möglichkeiten, verbunden jedoch mit beträchtlichen Schwierigkeiten für das Soloinstrument. Mehr als ein Dutzend Werke dieser Art wurden in den Köthener Jahren zwischen 1718 und 1723 geschrieben.

Eines der Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument ist die ›Partita in a-Moll für Flöte allein‹ (BWV 1013). Während in Bachs späteren Solosuiten und -sonaten in großartiger Weise die technischen Möglichkeiten des betreffenden Instrumentes erprobt werden, ist die Sprache der Partita nicht völlig dem Instrument angepaßt. So würde die einleitende Allemande mit ihren ununterbrochen fortlaufenden Sechzehntelnoten besser für ein Streichinstrument als für die Flöte passen, da der Flötist Pausen zum Atmen einschieben muß. Eine heitere italienische Corrente und eine ergreifende Sarabande folgen, worauf zum Abschluß eine sprühende ›Bourrée anglaise‹ erklingt, die reizvollste Nummer der kleinen Suite.

Auf ganz anderem Niveau stehen die ›Sechs Suiten für Violoncello solo‹ (BWV 1007–1012). Hier verwendet Bach mit höchstem Geschick die reiche, orgelartige Tonqualität des großen Streichinstruments. Es gelingt ihm, melodische Linien zu schaffen, die den Eindruck harmonischer Fortschreitungen und sogar polyphoner Struktur erwecken. Doppelgriffe und volle Akkorde werden kunstvoll angewandt, um das musikalische Gewebe zu bereichern. Die Vermeidung eines zusätzlichen Instruments wirkt keineswegs wie eine künstliche Beeinträchtigung. Bach beweist die Unabhängigkeit des Violoncellos, indem er seinen Ton von andersartigen Zusätzen befreit.

⁷ Vgl. H. P. Schmitz, KB zu NBA, Serie VI, Bd. 3, Kassel 1963, S. 14.

Jede der sechs Suiten beginnt mit einem Prélude, dem Allemande, Courante, Sarabande, zwei Galanterien und eine Gigue folgen. Diese Satzfolge findet sich auch in Bachs englischen Suiten für Klavier, die um die gleiche Zeit entstanden sein mögen. Doch scheinen die Werke für das Streichinstrument von einem optimistischeren Geist erfüllt zu sein. Vier der Suiten sind in einer Durtonart und nur zwei in einer Molltonart geschrieben, während die Klaviersuiten das umgekehrte Verhältnis aufweisen.

Um die koloristischen und technischen Möglichkeiten zu erweitern, schrieb Bach die fünfte Suite in c-Moll für ein Violoncello, dessen oberste Saite von a auf g heruntergestimmt werden soll.⁸ Die sechste Suite in D-Dur war für ein etwas ungewöhnliches Instrument bestimmt, bei dem eine fünfte Saite in der Stimmung e' zu den üblichen vier Saiten hinzugefügt war.⁹ Demzufolge ist die Tonlage des Stückes etwas höher als bei den anderen Suiten und hat eher den Charakter eines Kontratenor-Klangs.

Die einleitenden «Préludes» sind als die bedeutendsten Sätze der Serie anzusehen. Sie bringen mannigfache Beispiele für Bachs geniale Auswertung der technischen Möglichkeiten des Instrumentes. Ein beliebter Effekt ist der mehrfache, rasche Wechsel zwischen Noten, die auf einer leeren Saite, und Noten, die auf einer benachbarten Saite gespielt werden.

Beisp. 61. Suite 1. BWV. 1007



feurigen Corrente stark beeinflusst sind. Die poetischen Sarabanden bieten Gelegenheit zu ruhigem Besinnen, bevor der heitere Schlußteil beginnt. Bach verwendet in der Sammlung drei verschiedene Arten von Galanterien. Die ersten beiden Suiten enthalten je zwei Menuette, die nächsten beiden zwei Bourrées, die letzten beiden zwei Gavotten. Einige von ihnen verwenden höchst anziehende Volksweisen. Besonders die erste Bourrée in Nr. 3 verdient die große Beliebtheit, die sie genießt. Eine leichte, heitere, zum Teil höchst brillante Gigue bringt jede der Suiten zu ihrem wirkungsvollen Abschluß.

Es wird mehrfach angenommen, daß Bach die sechs Suiten für Christian Ferdinand Abel schrieb, der als Gambist und Cellist am Köthener Hof wirkte. Wenn Abel tatsächlich imstande war, den Werken gerecht zu werden, muß er ein großer Meister gewesen sein. Es wäre auch interessant zu wissen, ob der positive, vorwiegend freudige Charakter der Sammlung Bachs eigenen Gemütszustand zur Zeit der Komposition spiegelt oder eher den des Künstlers, dem die Suiten zugedacht waren.

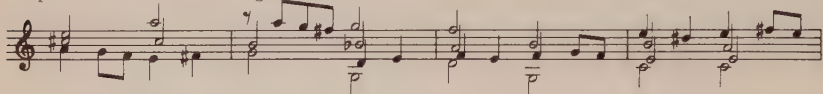
Bachs Schöpfungen für unbegleitete Melodieinstrumente erreichten ihren Höhepunkt in den 1720 vollendeten *«Drei Sonaten und drei Partiten für Violoncello»* (BWV 1001–1006), die zu den bedeutendsten Zeugnissen seines Genies zählen. Obwohl schon vor Bachs Zeit polyphone Werke für die Violine in Italien und insbesondere in Deutschland geschaffen wurden – wobei H. F. Biber, J. J. Walther, J. P. Westhoff und J. G. Pisendel hervorragende Beiträge boten –, ist Bachs Leistung doch einzigartig. Kein anderer Komponist hat auf diesem Gebiet Werke von ähnlicher Großartigkeit und Tiefe geschrieben.

Bachs Kenntnis der Möglichkeiten des Instruments war ein Erbteil von Vater und Großvater, die beide erfolgreiche Geiger gewesen waren. Als Kind studierte er die Violine bei seinem Vater,¹⁰ und in Weimar wurde er als Geiger angestellt. In der seiner Schaffentätigkeit so günstigen Köthener Atmosphäre hatte er Gelegenheit, Werke zu schreiben, die sein ungewöhnliches geigerisches Können an den Tag legten. Er verwendete das Instrument nicht nur zur Interpretation singender Melodien, sondern auch als Träger harmonischen Ausdrucks. Bach, von Natur aus ein Künstler, dem es Genuß bereitete, scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten zu bezwingen, löste hier eine fast unmögliche Aufgabe: vierstimmige Fugen und polyphone Variationen für ein Instrument zu schreiben, dessen Natur eine derartige Kompositionsweise zu verbieten schien.¹¹

¹⁰ Vgl. J. Pulver, *«J. S. Bach as Violinist»*, in *Monthly Musical Record*, London 1926, S. 35, und K. Geiringer, *«Die Musikerfamilie Bach»*, S. 84.

¹¹ Vgl. G. Hausswald, *«Zur Stilistik von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein»*, *AfMW* 1957, S. 304 ff.

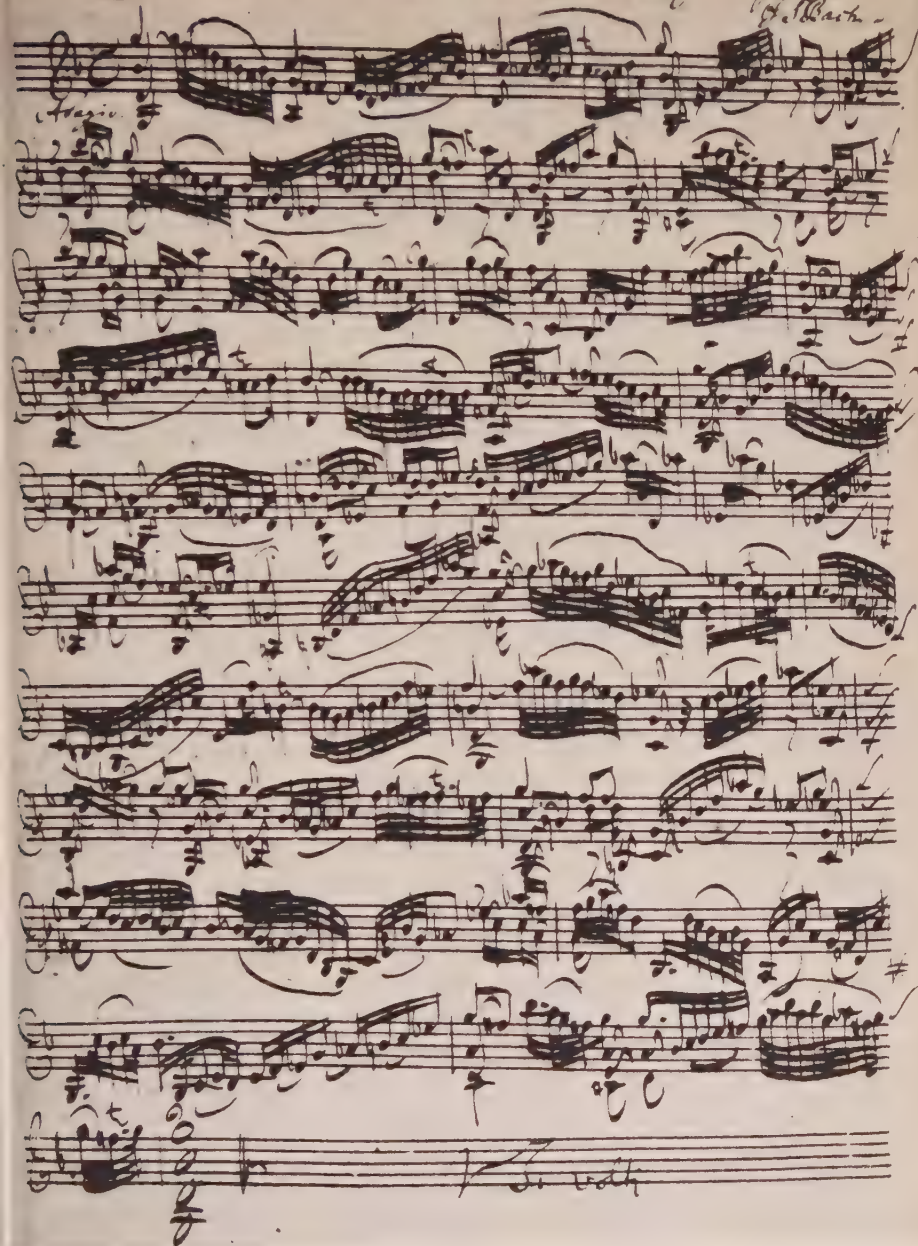
Beisp. 62. Violinsonate 3, Fuge. BWV 1005



¹² A. Schering (BJ 1904, S. 105) und später A. Schweitzer (S. 361 ff) waren der Ansicht, daß die deutschen Geiger zu Bachs Zeit mit einem leicht gerundeten Bogen volle Akkorde spielen konnten, ohne zu Arpeggien Zuflucht zu nehmen. Diese Theorie kann nicht mehr aufrecht erhalten bleiben (vgl. G. Beckmann, 'Das Violinspiel in Deutschland vor 1700', Berlin, 1918; A. Moser in BJ 1920, S. 30 ff; D. D. Boyden, 'The Violin and its Technique in the 18th Century', MQ, Jan. 1950; E. Melkus, 'Zur Frage des Bach-Bogens', Österreichische Musikzeitschrift, 1956, S. 99; W. Rabey, 'Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten', BJ 1963-64, S. 23 ff). Trotzdem wurde der Versuch gemacht, runde Bögen zur Aufführung von Bachs Werken für Violine solo zu bauen, wobei am Frosch eine Vorrichtung angebracht ist, die es dem Spieler erlaubt, das Haar des Bogens plötzlich anzuspannen oder zu lockern (vgl. Schweitzer in Bach-Gedenkschrift, 1950, S. 75 ff und die Schallplatten der Aufführungen von R. Schröder und E. Telmányi). Es ist klar, daß ein so mechanisierter Bogen zu Bachs Zeit nicht existierte. Auch fehlt dem glatten, orgelartigen Ton, der sich beim Spiel mit dem mechanisierten Rundbogen ergibt, die barocke Leidenschaft und das dramatische Feuer, die Bachs Musik erfordert.

¹³ Vgl. Rabey, a.a.O. S. 29 ff.

Sonata G-moll für Violino Solo senza Basso di J. S. Bach



7. Erste Seite der Sonate in g-Moll für Violine solo

Bach liebte es zu experimentieren und gewisse auf einem Instrument erprobte technische Kunstmittel auch auf andere Instrumente zu übertragen. Tendenzen dieser Art hatten ihn früher veranlaßt, eine violinmäßige Technik in Werken für Tasteninstrumente zu verwenden. Nun erfährt der Vorgang seine Umkehrung, und er gebraucht grundlegende Züge der Klavier- und Orgelkomposition in Werken für ein einzelnes Streichinstrument. So ist es auch bezeichnend, daß viele Sätze dieser Sonaten und Partiten später für Tasteninstrumente umgearbeitet wurden. In diesen Fällen wurde die angedeutete Polyphonie des Originals mit größter Leichtigkeit in wirkliche Vielstimmigkeit umgewandelt. Die Fuge der ersten Sonate in g-Moll wurde für die Orgel bearbeitet (BWV 539, vgl. S. 313), die ganze a-Moll-Sonate und der erste Satz der C-Dur-Sonate für Klavier (BWV 964, 968). Das *«Preludio»* der dritten Partita wurde für Orgel gesetzt und mit einer orchestralen Begleitung versehen; in dieser Form verwendete es Bach als Einleitung zu den Kantaten Nr. 120a (2. Teil) und Nr. 29.¹⁴

Formal finden sich in allen drei Violinsonaten die vier Sätze der Kirchen-sonate (langsam–schnell–langsam–schnell), wobei eine Fuge an zweiter Stelle steht und der langsame Mittelsatz als einziges Stück eine abweichende Tonart aufweist. Besonders eindrucksvoll sind die beiden langsamen Sätze der ersten Sonate, das majestätische einleitende Adagio und das innige Siciliano, das wie eine idyllische Schilderung der Geburt Christi wirkt. Die Fuge der zweiten Sonate war schon zu Bachs Lebzeiten berühmt. Johann Mattheson zitierte das Thema in seinem Buch *«Kern Melodischer Wissenschaft»* (Hamburg 1737, S. 147) und bemerkte: «Wer sollte wol dencken, daß diese acht kurtze Noten . . . so fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr als einem gantzen Bogen, ohne sonderbarer Ausdehnung, gantz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig iedermann vor Augen geleyet, ja, noch dazu den Satz, hin und wieder, rücklings eingeführet.» – Die freudig-bejahende Fuge der C-Dur-Sonate Nr. 3 ist ein gigantisches Stück von 354 Takten, das in seiner Kraft und Großartigkeit der *«Ciaccona»* in der d-Moll-Partita nahekommt. Als Thema verwendet Bach eine seiner Lieblingsmelodien, ein Zitat aus dem Pfingst-Antiphon *«Veni Sancte Spiritus»*, das er auch in anderen instrumentalen und vokalen Werken heranzog.¹⁵

Im Gegensatz zu diesen streng gebauten Werken zeigen die drei Partiten, die

¹⁴ Von der Fuge der Sonate in g-Moll liegt auch eine Bearbeitung für Laute (BWV 1000) vor (s. S. 313). Die E-Dur-Partita wurde anscheinend auch für Harfe gesetzt (BWV 1006a).

¹⁵ Die Orgelchoräle BWV 651 und 652; die Kantaten 59 und 175, die Motette BWV 226.

im Autograph mit den Sonaten abwechseln, eine große Vielfalt der Formen. Die erste in h-Moll besteht aus vier Tänzen, deren jeder von einem «Double», einer etüdenartigen Variation, gefolgt ist. Hier finden sich eine Allemanda, eine italienische Corrente, eine Sarabande und zum Schluß ein «Tempo di Borea». Die traditionelle Gigue mit ihren fugierten Abschnitten eignete sich nicht gut zur Variationsarbeit, und Bach ersetzte sie daher durch ein heiteres, sprühendes Bourrée-artiges Stück, wie es in ähnlicher Weise in der Partita für Flöte allein Verwendung findet. In der dritten Partita in E-Dur wendet sich der Komponist von dem Schema der Klaviersuite ab und ersetzt es durch eine von der Orchestersuite abgeleitete freie Folge von Stücken. Am Beginn steht ein lebhaftes «Preludio», eine Art perpetuum mobile, das mit einer ungewöhnlichen Menge dynamischer Zeichen versehen ist. Unter den folgenden sechs Tänzen ist die übermütige «Gavotte en Rondeau» am umfangreichsten: hier tritt das Hauptritornell sechsmal auf, unterbrochen von sprühenden Episoden. Eine Bourrée mit neckischen Echoeffekten und eine fröhliche Gigue liefern einen passenden Abschluß für dieses leichtgeschürzte Werk. Das Herzstück der Serie bildet die zweite Partita in d-Moll, in der sich zunächst die traditionelle Tanzfolge Allemanda, Corrente, Sarabanda und Giga findet.¹⁶ Diese vier Sätze wirken jedoch lediglich wie eine Einleitung zu dem Schluß-Satz, der grandiosen «Ciaccona».

Dies ist eine mächtige Variationenreihe, der eine von einem einfachen viertaktigen Baß abgeleitete Akkordfolge als Thema dient. Die Variationen gehen pausenlos ineinander über; sie treten gewöhnlich in Paaren auf, deren zweites Glied die Wirkung des ersten kunstvoll verstärkt. Der umfangreiche Satz ist dreiteilig angelegt. Im ersten Abschnitt wird das Thema zunächst in einer Reihe kraftvoll harmonisierter Variationen vorgeführt. Es folgt seine Auflösung in melodische Linien, die sich dramatisch von Achtel- zu Sechzehntel- und schließlich zu Zweiunddreißigstel-Bewegung steigern. Den Höhepunkt bildet eine Folge spannungsgeladener Arpeggien. Der feierliche Mittelteil in D-Dur steht dazu in einem wirkungsvollen Gegensatz. Doch erfährt auch er eine gefühlsmäßige Verdichtung, die in einer Folge mächtiger Akkorde gipfelt. In dem knapper angelegten dritten Teil kehrt Bach zu der Originaltonart und dem leidenschaftlichen Pathos des ersten Abschnittes zurück. Der Wiedereintritt des Themas am Ende vervollständigt die Abrundung. Fast unglaublich erscheint es, daß ein technisch so kunstvolles und inhaltlich so bedeutsames Werk von

¹⁶ Bach wechselt in der Sammlung zwischen italienischen und französischen Titeln für die Tänze. In der zweiten Partita gebraucht er nur italienische Satzüberschriften; in der ersten steht «Sarabande» und «Double» neben italienischen Bezeichnungen. In der dritten folgen dem «Preludio» französische Tanznamen. Vgl. NBA VI/1, sowie die Faksimileausgabe des Werkes, Leipzig, 1958.

einem nur viersaitigen, unbegleiteten Instrument zum Ausdruck gebracht werden kann. Diese Ciaccona ist, nach den Worten Spittas,¹⁷ «ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzender noch nicht wiederholt hat».

Den unbegleiteten Violoncello- und Violinwerken verwandt sind die wenigen Stücke, die Bach für die Laute geschrieben hat.¹⁸ Im 18. Jahrhundert war das Instrument, nach einem glänzenden Aufstieg während der Renaissance, zum Ende seiner Laufbahn gelangt. Bach scheint sich jedoch für die Laute interessiert zu haben. Er trat in Verbindung mit den führenden Lautenspielern seiner Zeit, S. L. Weiss und J. Kropfgans aus Dresden, sowie mit dem Verfasser eines wertvollen Buches über dieses Instrument, E. G. Baron, der in Leipzig studierte. Mindestens zwei Schüler Bachs – J. L. Krebs und R. Straube – spielten Laute und komponierten Werke für dieses Instrument. Bach selbst verwendete es in Solo- und Ensemblenummern,¹⁹ und aus der Setzweise dieser Partien kann geschlossen werden, daß er mit der Lautentechnik vertraut war und vielleicht auch selbst Laute spielte.

Bach scheint auf diesem Gebiet hauptsächlich in Leipzig tätig gewesen zu sein. Das eindrucksvollste Werk für Laute allein ist die «Suite in g-Moll» (BWV 995), die sich in der Handschrift des Komponisten erhalten hat, mit einer Widmung an einen «Monsieur Schouster», über den nichts weiter bekannt ist. Dies ist eine Bearbeitung von Bachs fünfter Suite für unbegleitetes Violoncello (BWV 1011). Die Übertragung mit ihrer gelegentlichen Abänderung von Passagen und Hinzufügung einer neuen Baßlinie ist so geschickt durchgeführt, daß man den Eindruck einer unabhängigen Komposition hat, die dem bedeutenden Vorbild kaum an Wert nachsteht.

¹⁷ I. S. 706.

¹⁸ Vgl. H. Neemann in BJ 1931, S. 72 ff., und in AfMf 1939, S. 167 ff; C. S. Terry, «Bach's Orchestra», 1932, S. 141 ff.; H. Radke, «War J. S. Bach Lautenspieler?», Festschrift H. Engel, Kassel 1964, S. 281 ff; N. Carrell, «Program Book of the English Bach Festival», 1965, S. 85 und H. J. Schulze, Mf. XIX/1, 1966, S. 32.

¹⁹ In Bachs Trauerode für Königin Christiane Eberhardine (BWV 198), komponiert 1727, sind zwei Lauten vorgeschrieben. Mit dumpfem Ton beschreiben sie im Rezitativ Nr. 4 den Klang der Totenglocken. In anderen Sätzen verstärken sie den Baß und wirken als Füllstimmen. – Im Arioso Nr. 31 der Johannes-Passion (BWV 245) werden zwei Violen d'amore, eine Laute und Continuo zur Begleitung der Singstimme verwendet. Der traurige, weiche Lautenklang trägt zu der ergreifenden Melancholie der Szene bei. Doch mag es schwer gewesen sein, für das nur 18 Takte lange Stück einen geeigneten Lautenspieler zu finden, und so scheint Bach sich später für ein leichter beschaffbares Instrument entschieden zu haben, da die autographe Stimme dieser Nummer die Überschrift trägt: «Organo ò Cembalo».

Das wohlbekannte kleine ›Präludium in c-Moll‹ (BWV 999) scheint für die Laute besonders gut geeignet zu sein. Obwohl das alte Manuskript, das als Quelle für das Werkchen diente, deutlich die Bestimmung ›pour la Lute‹ trägt, begann F. K. Griepenkerl es zum Unterricht von Klavierschülern zu verwenden. Als Nr. 3 der von ihm herausgegebenen Sammlung ›Zwölf kleine Präludien‹ ist es von Generationen beginnender Pianisten studiert worden.

Von der kleinen dreisätzigen ›Sonate in Es-Dur‹ (BWV 998) hat sich das Autograph des Anfangs erhalten mit der Überschrift: ›Prélude pour la Luth. ò Cembal‹. Sowohl dieses Präludium wie das energische Schluß-Allegro sind für das Zupfinstrument gut geeignet. Die Fuge des Mittelsatzes aber ist ein problematisches Stück, das für die Laute kaum in Frage kommt. Mit Recht wurde die Echtheit dieses Satzes angezweifelt.²⁰

Die ›Fuge in g-Moll‹ (BWV 1000) ist eine Bearbeitung der Fuge aus der ersten Sonate für unbegleitete Violine (BWV 1001). Die Laute ist imstande, der vorgetäuschten Polyphonie des Originals klareren Ausdruck zu verleihen; andererseits aber ist etwas von dem Glanz des Violinwerkes in der Umarbeitung verloren gegangen. Noch stärker sind die Änderungen in der Bearbeitung der Fuge für Orgel (BWV 539, s. S. 235).

Seine Werke für Laute boten Bach Gelegenheit, frühere Ideen neu zu formulieren. Obwohl er nicht viele Kompositionen für das Instrument geschaffen hat und diese einen Vergleich mit seinen bedeutenderen Schöpfungen nicht aushalten können, so gewähren sie doch Einblick in den rastlosen Geist des Meisters, der nie müde wurde, neue Möglichkeiten künstlerischer Betätigung zu erproben.

Eine wichtige Gruppe Bachscher Kammermusikwerke ist auf der barocken Triosonate aufgebaut. Die Triosonate für zwei Melodieinstrumente und Generalbaß hatte starke Verbreitung gefunden, seit Salomone Rossi (›Il Ebreo‹) 1607 das erste Werk dieser Gattung für zwei Violinen und Continuo veröffentlichte. Italienische Meister und bald darauf auch französische, deutsche und englische Komponisten trugen zum Aufblühen der Gattung bei, und so entstanden Werke für Violinen, Flöten und verschiedene Kombinationen von Sopraninstrumenten

²⁰ Vgl. J. Schreyer, ›Beiträge zur Bach-Kritik‹, II, Leipzig 1913, S. 35 ff. Fraglich ist auch die Echtheit der ›Suite in e-Moll‹ (BWV 996) und der ›Partita in c-Moll‹ (BWV 997), die weder in die Leipziger noch in die Köthener Schaffensart zu passen scheinen. Eine Übertragung der Partita E-Dur für unbegleitete Violine, die sich in Bachs Handschrift erhalten hat (BWV 1006a), wird gelegentlich unter seinen Lautenwerken angeführt. Sie scheint gut geeignet für ein Zupfinstrument, doch läßt die Art der Bearbeitung es als fraglich erscheinen, ob Bach die Laute im Sinne hatte. Neemann (BJ 1931, S. 86) schlägt die Verwendung einer Harfe vor.

mit Continuo. In der Regel führten zwei Spieler die Stimmen der Melodieinstrumente aus und einer oder zwei den Generalbaß; für letzteren verwendete man ein gezupftes Instrument (Laute oder Theorbe) oder ein Tasteninstrument (Cembalo oder Orgel) zusammen mit einem tiefen Streich- oder Blasinstrument. Sie verliehen der Komposition eine kräftige Baßstimme und führten die vom Komponisten gewöhnlich mit Hilfe der Bezifferung angedeuteten Mittelstimmen aus.

Schon früh versuchte man an Stelle der üblichen drei bis vier Ausführenden mit einer geringeren Zahl von Spielern auszukommen. Gelegentlich wurde das eine der beiden Sopraninstrumente weggelassen, und der Spieler des Tasteninstrumentes mußte neben seinen eigenen Stimmen noch die des nicht besetzten Melodieinstrumentes übernehmen. In diesem Falle erübrigte es sich auch, die Baßlinie besonders hervorzuheben, und die Mitwirkung von Violoncello oder einem ähnlichen Instrument war nicht mehr nötig. Nur zwei Spieler mußten herangezogen werden, um eine Triosonate auszuführen.

Es ist bezeichnend für Bachs Einstellung, daß er sich zunächst jener Form der Triosonate zuwandte, die dem Tasteninstrument eine stärkere Beteiligung ermöglichte, und erst gegen Ende seiner Laufbahn wieder bewußt auf die Urform zurückgriff und eine Triosonate im traditionellen Stil als Herzstück in sein «Musikalisches Opfer» einfügte. (Vgl. S. 333 f.)

In Köthen oder vielleicht noch früher schrieb Bach eine «Sonate in G-Dur für zwei Flöten und bezifferten Baß» (BWV 1039). Das Werk liegt auch in anderen Fassungen vor: in einer Bearbeitung für Gambe und obligates Cembalo (BWV 1027) und in drei Sätzen (Nr. 1, 2, 4) für Orgel oder Pedalklavier (BWV 1027a).²¹

Die Gambensonate mag zurückgehen auf das Werk für zwei Flöten, falls nicht – wie Eppstein annimmt – beide Werke auf einer verloren gegangenen Fassung für zwei Violinen und Baß beruhen. Anscheinend wurde der Part der ersten Flöte der rechten Hand des Cembalisten, der Baßpart seiner linken Hand anvertraut. Der Part der zweiten Flöte wurde eine Oktave nach unten transponiert und der Gambe übergeben. So wurde, ohne grundlegende Änderung, das Trio für mindestens drei Ausführende in eine Komposition für nur zwei Spieler umgewandelt.

Außer der G-Dur-Sonate für Cembalo und Gambe (BWV 1027) liegen noch zwei Sonaten für die gleichen Instrumente vor (BWV 1028, 1029), ferner zwei

²¹ Vgl. KB zu NBA VI/3 S. 51 f; H. Eppstein, «J. S. Bachs Triosonate G-Dur (BWV 1039) und ihre Beziehung zur Sonate für Gambe und Cembalo G-Dur (BWV 1027)», in Mf, Bd. 18, 1965, S. 126–31 und H. Eppstein, «J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo», Uppsala 1966.

Sonaten für Cembalo und Flöte (BWV 1030, 1032) und sechs Sonaten für Cembalo und Violine (BWV 1014–1019).

Die Freude am Experimentieren veranlaßte Bach, eine Vielfalt von Formen in diesen Werken anzuwenden. Er fügte in seine Sonaten Grundzüge des Konzertes ein, gebrauchte Da-capo- und Rondoformen und längere Soloabschnitte. Zeitweilig dient das Cembalo nur zur Begleitung oder verstärkt im Unisono die Oberstimme. Dann wieder erhält das Klavier eine führende Rolle, während das Melodieinstrument begleitet. Ein Satz ist sogar für Cembalo allein ohne Violine komponiert (BWV 1019 3).²² Auch beschränkte Bach sich nicht auf die konventionellen drei Stimmen. Gelegentlich verwendete er vier, fünf oder sechs Stimmen, Doppelgriffe des Streichinstrumentes, Arpeggien und volle Akkorde. Es finden sich kanonische Sätze (BWV 1015/3), Sätze in Ostinato-Form (BWV 1016 3) und Stücke mit dem Charakter eines Präludiums (BWV 1018/3). Die Zahl der Sätze wechselt in den verschiedenen Sonaten. Vier Sätze (langsam–schnell–langsam–schnell) sind am häufigsten, doch finden sich auch Werke mit drei (BWV 1029, 1032) und fünf (BWV 1019) Sätzen.

Der Vielfalt der Formen entspricht eine Fülle der zum Ausdruck gebrachten Stimmungen und Gefühle. Hier gibt es sorglos heitere Sätze, energische, trotzig-e, innige, traurige, wehmütige und tragische Stücke. Um den Gefühlsreichtum besonders zu betonen, gibt Bach einzelnen Sätzen solch ausdrucksvolle Überschriften wie *«Cantabile, ma un poco Adagio»* (BWV 1019a), *«Largo e dolce»* (BWV 1030).

Diese elf Sonaten scheinen in Köthen oder auch schon früher entstanden zu sein. Einige wurden jedoch später in Leipzig revidiert, und Bach mag sie in seinem Collegium musicum aufgeführt haben. Die *«Sonaten für Viola da gamba und Cembalo»* können für den vortrefflichen Solisten Christian Ferdinand Abel bestimmt gewesen sein oder für Prinz Leopold von Anhalt-Köthen, der dieses Instrument gern spielte. Der zarte, silbrige Ton des celloartigen Instruments paßte besonders gut zu dem Klang des Cembalos. Das Andante der G-Dur-Sonate (BWV 1027) wirkt mit seinen langsam wechselnden Arpeggien sanft und poetisch; hierzu schaffen die schnellen das Stück umgebenden Sätze einen heiteren, energischen Kontrast. Die Wiedergabe der g-Moll-Sonate (BWV 1029) erfordert eine ausgezeichnete Technik, und man kann sich gut vorstellen, daß Abel und der Komponist mit ihrer Aufführung die Zuhörer in Begeisterung versetzten. Auch formal ist die Sonate bedeutsam; vor allem der letzte Satz, der komplizierte Verarbeitungen des thematischen Materials enthält.

Die einzige *«Sonate für Flöte und Cembalo»*, die sich als Ganzes erhalten hat

²² Vgl. NBA VI, Bd. I, S. 180 ff und S. 204 ff.

(BWV 1030), stand ursprünglich in g-Moll. Später, möglicherweise in der Mitte der dreißiger Jahre, revidierte Bach das Werk und transponierte es nach h-Moll in eine etwas geeignetere Lage für das Blasinstrument. Ein langatmiges Andante in dreiteiliger Form führt zu einem kurzen Mittelsatz, der an ein edles Siciliano gemahnt. Der dritte Satz beginnt mit einer humorvollen, schnellen, dreistimmigen Fuge. Bevor es zu einer vollen Verarbeitung des Fugenthemas kommt, stockt das Stück überraschenderweise auf einem Dominantakkord, und eine geschäftige Gigue setzt ein, die auf einer Variation des Fugenthemas aufgebaut ist. So beschließt eine frohsinnige Stimmung das schöne Werk, das Spitta mit Recht als die «vorzüglichste Flötensonate, welche überhaupt existiert» preist.²³

Eine «Sonate für Flöte und Cembalo in A-Dur» (BWV 1032) hatte ein merkwürdiges Schicksal. Als Bach sein Konzert für zwei Klaviere und Streicher in c-Moll (BWV 1062) schrieb, bemerkte er, daß das Papier von dieser Partitur nicht ganz ausgefüllt war. Auf jeder Seite waren unten drei Zeilen frei. Der sparsame Meister dachte sich, daß eine Sonate für Cembalo und Flöte gerade recht wäre, um den unausgenützten Platz zu füllen. Leider wurde später der untere Rand von sechs Blättern abgeschnitten, so daß im ersten Satz etwa fünfzig Takte fehlen.²⁴ Da keine andere Quelle für das Werk aufzufinden ist, scheint der Verlust unersetzlich zu sein. Der sanft singende zweite Satz und das feurige, tanzartige Finale in weit geschwungener dreiteiliger Form lassen es als besonders bedauernswert erscheinen, daß wir die Sonate nur als Torso kennen.

Unter den Kompositionen dieser Gruppe stehen die «Sonaten für Violine und Cembalo» an führender Stelle. Forkel pries sie begeistert: «Sie ... können ... unter Bachs erste Meisterstücke gerechnet werden ... Die Violinstimme erfordert einen Meister. Bach kannte die Möglichkeiten dieses Instruments und schonte es eben so wenig, als er sein Clavier schonte.»²⁵ Andererseits ist Bachs eigenes Interesse an diesen Werken bezeugt durch die Tatsache, daß eine Sonate in zwei, eine andere sogar in drei Fassungen erhalten ist.²⁶ Im Adagio der fünften Sonate (BWV 1018) wurde bei der Umarbeitung die Bewegung des begleitenden Cembalos von Sechzehnteln zu Zweiunddreißigsteln gesteigert, woraus sich ein Stück von fast impressionistischem Charakter ergab. Die erste Fas-

²³ a.a.O. I/730.

²⁴ Vgl. BG, Bd. 9, S. XIX. Der Verbleib des Autographs ist seit dem zweiten Weltkrieg ungewiß. Die «Flötensonate in Es-Dur» (BWV 1031), deren Echtheit schon von Wilhelm Rust in Zweifel gezogen wurde (BG, Bd. 9, S. XXV), wurde in der NBA weggelassen.

²⁵ a.a.O., S. 73.

²⁶ Vgl. K. H. Köhler, «Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo», BJ 1958, S. 114 ff., H. Eppstein, a.a.O. und KB zu NBA, Serie VI, Band 1, S. 137 ff.

sung der sechsten Sonate (BWV 1019) begann mit einem schnellen Satz in G-Dur; drei langsame folgten, und die Wiederholung des ersten Satzes beschloß das Werk. Bach mag dies als zu monoton empfunden haben. In einer neuen Version wurden einer der langsamen Sätze ausgeschieden und zwei neue Sätze, einer für Solocembalo und einer für Violine solo mit Continuo, eingefügt. Der erste Satz wurde auch hier am Ende wiederholt. Bach war jedoch noch immer nicht zufrieden und nahm eine dritte, besonders einschneidende Umgestaltung vor. Er behielt nur die ersten beiden Sätze bei²⁷ und fügte drei neue hinzu, wodurch sich die ungewöhnliche, doch schön proportionierte Struktur schnell–langsam–schnell–langsam–schnell ergab. Ein neues Stück für Solocembalo diente als dritter Satz und wurde so zum kontrastierenden Mittelpunkt des Werkes.

Die verschiedenen Sonaten mit obligatem Cembalo zeigen Bach immer wieder bemüht, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, die sich aus der Umwandlung einer veralteten Form in eine lebensfähige neue ergaben. So pflanzte er wichtige Samen für die Entfaltung der Kammermusik und begründete zum Nutzen späterer Generationen eine der wichtigsten und beliebtesten Formen gemeinsamen Musizierens.

Das *Konzert* nahm in Bachs Schaffen eine wichtige Stellung ein. Er erforschte systematisch Form und Technik der Gattung, die im Barockzeitalter eine so große Rolle spielte.

Solistische Passagen wurden während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelegentlich in die instrumentalen Kanzonen Italiens eingefügt, doch fand eine systematische Verwendung des Konzertprinzips erst im letzten Viertel statt. Allmählich entwickelten sich drei verschiedene Typen von Konzerten. In der ‚Konzertsymphonie‘ (eine von Arnold Schering geprägte Bezeichnung) musizieren Gruppen verschiedener Instrumente miteinander, doch gibt es keine richtigen Solisten. Dieser Typus wurde von Komponisten der Bologneser Schule wie Giovanni Maria Bononcini (1642–78) und Giuseppe Torelli (1658–1709) gepflegt. Wichtiger war das ‚Concerto grosso‘, in dem eine Gruppe von drei oder vier Solisten, das *concertino*, einem größeren Instrumentalensemble, den *ripieni* oder *concerto grosso*, gegenüberstand. In den wichtigen Tutti-Stellen spielten Solisten und Ripienisten zusammen. Arcangelo Corelli (1653 bis 1713), Georg Muffat (1645–1704) und vor allem Antonio Vivaldi (1678–1741) schrieben Werke dieser Art. Das ‚Solokonzert‘ verwendete ein einziges Hauptinstrument. Ihm sollte die Zukunft gehören. In der Barockzeit aber stand es erst im Anfangsstadium seiner Entwicklung. Tommaso Albinoni (1671–1750), Torelli und wieder Vivaldi zählten zu den führenden Komponisten solcher Konzerte.

²⁷ Von den beiden aus der zweiten Fassung entfernten Sätzen wurde das Cembalo-Solo als Courante, das Violin-Solo als ‚Tempo di Gavotta‘ in die Klavier-Partita Nr. VI (BWV 830) übernommen.

Unter diesen Meistern war es Vivaldi, der am stärksten auf Bach einwirkte. Seine Tonsprache war belebt, stark rhythmisch und vorwiegend homophon. Die von Vivaldi seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gebrauchte festgefügte und ebene Form verwendet die Tempofolge rasch-langsam-rasch der italienischen *sinfonia*, die als Opern-Ouvertüre und in den verschiedensten Gattungen der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte. Der erste Satz des Vivaldischen Konzertes bearbeitet das thematische Material in rondoartiger Weise. Er beginnt und endet mit einem Tutti-Ritornell in der Tonika, das die Grundlage für die Struktur des Stückes bildet. Fragmente dieses Tutti, meist in verwandte Tonarten versetzt, sind über den ganzen Satz gestreut, und kontrastierende Episoden, in denen die Solisten von nur wenigen Instrumenten begleitet werden, verbinden die Tutti-Einsätze. Die notwendigen Modulationen werden von den Soli besorgt, von denen häufig auch neues thematisches Material eingeführt wird. Die gleiche Anlage kann auch in den beiden anderen Sätzen Verwendung finden. Meist aber zog Vivaldi es vor, dem langsamen Satz einen einfacheren Bau zu geben, während er dem Finale Tanzcharakter verlieh.

Bachs Interesse am konzertierenden Prinzip des Barock und insbesondere an der Konzertform hatte sich bereits in seinen Frühwerken gezeigt. In Weimar hatte er Gelegenheit, die Gattung gründlich zu studieren, da er italienische Konzerte für Tasteninstrumente bearbeitete, doch ergab sich vor der Ankunft in Köthen keine richtige Veranlassung für ihn, selbständige Werke auf diesem Gebiete zu schaffen. Bach begnügte sich keineswegs damit, seine Vorbilder einfach nachzuahmen. Er experimentierte ständig, versuchte sich in neuartigen Kombinationen, wobei die verschiedenen Formtypen sich gegenseitig befruchteten. So entstanden neue künstlerische Ideen, die den Stempel von Bachs eigener schöpferischer Persönlichkeit trugen. Er vereinfachte und verdeutlichte die Rondoform des ersten Satzes und verstärkte oft den festen Bau, indem er die Da-capo-Form der italienischen Arie oder ein symmetrisches Gebilde gebrauchte, in dem nicht nur der erste und letzte Abschnitt einander entsprechen, sondern auch zwischen dem zweiten und vorletzten Abschnitt ein gewisser Zusammenhang besteht. Die langsamen Mittelsätze sind weit einfacher gehalten; sie verwenden gewöhnlich eine dünnere Instrumentation und sind oft nur auf einer weit ausgespannenen Kantilene oder der Verarbeitung einiger weniger Motive aufgebaut. Ostinatobildungen in der Baßstimme sind hier nicht selten. In den Finales findet sich wiederholt die von Bach gern verwendete Kombination von Konzert- und Fugenform, wobei die Tutti häufig den Einsätzen des Themas, die Soli den Episoden entsprechen. Charakteristisch für alle Konzertsätze Bachs ist die Sorgfalt der thematischen Arbeit. Selbst in homophonen Stücken werden die Figuren des Soloinstruments von thematischem Material begleitet, das aus dem Hauptritornell gewonnen ist (Beisp. 63)

Beisp. 63. Brandenburgisches Konzert Nr. 4, 1. Satz, BWV 1046

Solo Violine

Begleit Instr

und nicht von einfachen Akkorden, wie es bei Vivaldi gewöhnlich der Fall ist.

Um das Wesen der Bachschen Konzerte zu verstehen, muß man sich vor Augen halten, daß das barocke Konzert, im Gegensatz zu dem einer späteren Zeit, den Solisten nicht unbedingt Gelegenheit zur Entfaltung technischer Virtuosität bietet. Der Komponist erprobt die Wechselwirkung verschiedener Klanggruppen, des Tutti und eines oder mehrerer Soloinstrumente. Obwohl technische Brillanz in Bachs Konzerten keineswegs fehlt, tritt sie doch oft in den Hintergrund gegenüber dem heiteren Spiel kontrastierender Kräfte. In der Tat weisen einige der Bachschen Kammermusikwerke größere technische Schwierigkeiten auf als die Solopartien einzelner Konzerte.

Es erscheint merkwürdig, daß sich nur zwei Konzerte für eine Violine und Orchester und ein Konzert für zwei Violinen und Orchester (alle drei entstanden wahrscheinlich in Köthen)²⁸ erhalten haben, während wir wesentlich mehr Bearbeitungen solcher Werke für Solocembalo und Streicher besitzen (s. S. 325 ff.). Vernichtete Bach einige der Originalkompositionen, sobald die Bearbeitungen

²⁸ H. Bessler (Zur Chronologie der Konzerte J. S. Bachs, in Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 115–128) vermutet, daß das Konzert für zwei Violinen um 1718, die beiden Konzerte für eine Violine um 1720 entstanden sind.

abgeschlossen waren? Bestanden diese Vorbilder nur in seiner Phantasie und wurden sie nie zu Papier gebracht, oder sind verschiedene Violinkonzerte nach seinem Tod verlorengegangen, möglicherweise durch die Nachlässigkeit seines ältesten Sohnes, Wilhelm Friedemann? Diese Frage wird wohl niemals beantwortet werden können, doch ist es nach einem Studium der Bearbeitungen möglich festzustellen, daß die drei erhaltenen Violinwerke zu dem Besten gehören, das Bach auf diesem Gebiete schrieb.

Der in Da-capo-Form gehaltene erste Satz des Violinkonzertes in E-Dur (BWV 1042) ist bezeichnend für die Meisterschaft, mit der Bach das Soloinstrument und das Begleitorchester einander gegenüberstellt und dann wieder vereint. Am Anfang des Soloabschnitts bringt Bach in einer Art Engführung gleichzeitig den ersten und den zweiten Takt des Tutti und deutet außerdem im Baß eine Nachahmung des Dreiklangsthemas an.

Beisp. 64. Violinkonzert E-Dur. BWV 1042

In diesem Satz erlangen die drei Noten des Dur-Akkords fast die Bedeutung eines Keimmotivs. Sie liefern die feste Grundlage für den reich ornamentierten Solopart. In ähnlicher Weise wächst der erste Satz des Violinkonzertes in a-Moll (BWV 1041) mit unerschütterlicher Logik aus dem Material hervor, das in dem monumentalen ersten Ritornell erklingt. Im Doppelkonzert für zwei Violinen in d-Moll (BWV 1043) hebt der Eingangssatz mit einem fugierten Tutti an, ein an dieser Stelle bei Bach ungewöhnlicher Zug. Anscheinend ist das Stück von Torellis Violinkonzert Nr. 8 beeinflusst, das dem Meister aus einer von J. G. Walther herrührenden Bearbeitung für Orgel bekannt war.²⁹

In den langsamen Sätzen der Solokonzerte hat Bach eine Art Basso ostinato angewandt, dessen ernster Charakter sich wirksam von der innigen Tonsprache der Solovioline abhebt. Von ähnlicher Ausdruckskraft ist der langsame Satz des Doppelkonzertes, «Largo ma non tanto», in dem eine Weise der beiden Violinen erklingt, wie sie Bach kaum je schöner gestaltet hat. Während das Orchester hier nur zur Stütze der Solisten dient, wird die traditionelle Beziehung zwischen

²⁹ Vgl. A. Schering, «Geschichte des Instrumentalkonzertes», Leipzig, 1905, S. 83.

den Partnern im Finale in interessanter Weise umgekehrt. Die Soloviolen haben teilweise wuchtige, orgelmäßige Akkorde auszuführen, während das Orchester in kraftvollem Einklang die Führung übernimmt.

Beich, 65. Doppelkonzert, Finale. BWV 1043

The image shows a musical score for the finale of the Double Concerto in D major, BWV 1043 by Johann Sebastian Bach. The score is for three parts: 'soli' (solo violin) and two 'ripieni' (concerto orchestra) parts. The 'soli' part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The 'ripieni' parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

In den Schlußsätzen der Solokonzerte geht der Komponist in traditioneller Weise vor. Das Finale des E-Dur-Werkes ist heiter, fast jubilierend, mit Hineigung zum Tänzerischen. Ruhiger und besinnlicher ist das Finale des a-Moll-Werkes gehalten, wobei die Einführung fugierter Elemente die strukturelle Festigkeit noch erhöht.³⁰

Die sechs sogenannten «Brandenburgischen Konzerte»³¹ (BWV 1046–1051), die Bach im Frühling 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete (s. S. 50), sind nicht Konzerte für ein einziges Soloinstrument, sondern können als Beispiele für alte Formen konzertierender Musik angesehen werden, in denen sich die deutsche Vorliebe für Blasinstrumente kundgibt. In dreien (Nr. 1, 3, 6) besteht das Orchester aus ungefähr gleich starken Instrumentalchören, die sich die Themen zuwerfen und nur selten einem einzelnen Instrument aus ihrer Mitte die Führung überlassen. Außer solchen «Konzertsymphonien» finden sich unter den Brandenburgischen Konzerten auch drei «Concerti grossi» (Nr. 2, 4, 5) mit einem aus Streichern bestehenden Begleitorchester. Bach liebte es, eines der Mitglieder des Concertino herauszustellen und ihm die Füh-

³⁰ Das in Bachs Eigenschrift erhaltene Fragment eines Satzes aus einem Violinkonzert in D-Dur (BWV 1045) mag als instrumentale Einleitung zu einer heute verschollenen Kirchenkantate geplant gewesen sein. Die reiche Instrumentation, bei der zwei Oboen, zwei Trompeten und Pauken zum Streichorchester hinzutreten, steht in einem merkwürdigen Kontrast zu der bescheidenen musikalischen Erfindung. Es ist unwahrscheinlich, daß das anspruchsvolle und dabei uninspirierte Stück von Bach selbst herührt.

³¹ Vgl. NBA Serie VII, B. 2 und den dazugehörigen KB von H. Bessler, Kassel 1956.

rung zu übertragen. Sein Part ist gewöhnlich brillanter und schwerer ausführbar als der der anderen Solisten. So sind in diesen Concerti grossi die Mitwirkenden dreifach geteilt: eine größere Gruppe wird von den Ripienisten bestritten, eine kleinere von den Mitgliedern des Concertino. Ein einzelnes Instrument, das durch virtuose Leistung zur Geltung kommt, tritt in diesem Concertino hervor.

Sogar der Bach-Verehrer, der die größte Vielfalt der Eindrücke von jedem Werk des Meisters erwartet, muß über die Fülle wechselnder Bilder staunen, die der unerschöpfliche Einfallsreichtum des Komponisten in diesen sechs Meisterwerken heraufbeschwört.

Im zweiten Konzert, das in seinen schönen Proportionen wie das Musterbeispiel eines Concerto grosso erscheint, besteht das Concertino aus Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine. Besonderer koloristischer Reiz wird durch die Verwendung des Blechinstruments im hohen Clarinregister erzielt; ja die Trompete hat einen so brillanten Part auszuführen, daß das Werk gelegentlich den Eindruck eines Solokonzertes erweckt. Fast übergroße Anforderungen werden an den Spieler gestellt. Ohne Hilfe von Ventilen, die ja erst im 19. Jahrhundert erfunden wurden, mußte er schnelle Passagen spielen und bis zu g''' aufsteigen. Hierzu benötigte er ein verhältnismäßig großes Instrument und ein technisches Können, das heutige Trompeter in der Regel nicht besitzen. In dem innigen, wehmütigen Mittelsatz schweigt das Blechinstrument ebenso wie die meisten begleitenden Streicher. Das Finale aber stellt die Trompete wieder in den Vordergrund. Sie stimmt das muntere Hauptthema an und beschließt auch das blendende Stück. Dieser Satz weicht von der üblichen Norm ab, da die fugierten Stellen den vier Solisten und dem Continuo anvertraut sind, während den Ripienisten nur eine begleitende Funktion zufällt.

Im vierten Konzert ist das Concertino aus zwei Blockflöten und Violine zusammengesetzt. Hier hat das Streichinstrument die Führung, und es entfaltet größere Virtuosität als in Bachs eigentlichen Violinkonzerten. Eine heitere pastorale Stimmung belebt den weit geschwungenen ersten Satz in Da-capo-Form. Das anschließende Andante ist der einzige langsame Satz der Sammlung, in dem Bach das Orchester nicht reduziert hat. Ein pathetischer Dialog zwischen Concertino und dem vollen Orchester gemahnt an die musikalische Sprache des großen Zeitgenossen Händel. Nach einer phrygischen Kadenz beginnt das Finale, eine Fuge voll gutmütiger Heiterkeit. Kurz vor dem Ende des Satzes, im Höhepunkt der kontrapunktischen Bewegung, fügt Bach dreimal kraftvolle Akkorde ein, durch die das hier leicht verhüllt auftretende Thema harmonisiert wird. Ein letzter Eintritt des Themas in den Blockflöten bringt das Stück zu einem freudigen Abschluß.

Im fünften Konzert mit seinem aus Querflöte, Violine und Cembalo bestehenden Concertino nimmt das Tasteninstrument die Vormachtstellung ein; im ersten Satz schreibt Bach sogar eine gewaltige, fünfundsechzig Takte umfassende Solokadenz für das Klavier vor. Hier ist der bescheidene Kielflügel, der bisher in Ensembledstücken meist die anderen Instrumente zu stützen hatte, zum führenden Solisten aufgerückt. Im Gegensatz zu den meisten Bachschen Konzerten für Soloklavier und Orchester war dieses Werk von Anfang an für das Tasteninstrument bestimmt und stellt demnach das erste originale Cembalokonzert dar. Es ist möglich, daß Bach, der den Part selbst ausführte, zu seiner Komposition durch das schöne «Clavecyn» angeregt wurde, das er 1719 für den Köthener Hof in Berlin erstanden hatte. In dieser Partitur verwendet Bach die Querflöte statt der Blockflöte, da er fand, daß ein kräftigeres Holzblasinstrument erforderlich sei, um dem starken Ton des Cembalos die Waage zu halten. Es ist bemerkenswert, daß unter den Ripieni nur eine einzige Violine, statt wie üblich zwei Violinen, vorgeschrieben ist. Bach war gewohnt, eines der Streichinstrumente zu spielen; dieses Mal aber stand er dafür nicht zur Verfügung, da er am Cembalo tätig war.³²

Dem dramatisch bewegten ersten Satz folgt ein nur von den drei Solisten, gestützt vom Continuo, gespielter melancholisches «Affettuoso». Eine ganz andere Stimmung herrscht im Finale. Hier wird keinerlei Versuch unternommen, gefühlsmäßig tiefer zu dringen. Es ist ein leichtes Stück voller Humor, in welchem in geistreicher Weise Elemente der Fuge und des Konzertes mit denen der Dacapo-Arie vermischt sind, da die ersten 78 Takte am Ende genau wiederholt werden.³³

Das Instrumentarium des ersten Konzertes, einer Konzertsymphonie, enthält ein Violino piccolo (das eine Terz höher als die gewöhnliche Violine gestimmt ist und schriller klingt) zusammen mit drei Oboen, Fagott, zwei Hörnern, Streichern und Continuo. Den üblichen drei Sätzen folgt ein heiteres Menuett. Es erklingt viermal und wechselt ab mit einem Trio, einer Polonaise und einem zweiten Trio. Jeder dieser Tänze ist in ein andersfarbiges Gewand gekleidet. Während das Menuett das ganze Orchester erfordert, ist das erste Trio nur zwei Oboen und dem Fagott anvertraut, die Polonaise den Streichern, das zweite Trio wieder den Bläsern, wobei durch die Mischung von Hörnern und Oboen komische Klangeffekte erzielt werden. Gleich der *licenza* am Ende einer

³² Vgl. Smend, «Bach in Köthen», S. 24.

³³ Ein zweites Konzert für Cembalo, Flöte und Violine in a-Moll (BWV 1044) wird auf S. 262 besprochen.

komischen Oper, scheint die kleine Gruppe von Tänzen eingefügt worden zu sein, um die Zuhörer zum Applaus zu veranlassen.³⁴

Im dritten Konzert verwendet Bach drei kraftvolle Streicherchöre, deren jeder wieder in drei Stimmen untergeteilt ist. Der majestätische erste Satz mit seinen aufeinander prallenden Tonmassen und den gelegentlichen Moll-Verdüstierungen ist voll dramatischer Ausdruckskraft. Bach sieht von einem langsamen Mittelsatz ab und setzt dafür nur zwei Akkorde einer phrygischen Kadenz ein, was den Spielern Gelegenheit gibt, eine eigene Improvisation einzufügen. Der notwendige Kontrast zwischen den beiden schnellen Sätzen ergibt sich aus der Verschiedenheit ihres Aufbaues. Der erste Satz weist die übliche Konzertform auf, das Finale aber die zweiteilige Form zeitgenössischer Tänze.

Am ungewöhnlichsten ist die Besetzung des sechsten Konzertes, das möglicherweise das früheste Werk der Gruppe ist. Hier sind zwei Violen, zwei Gamben, Violoncello und Continuo vorgeschrieben.³⁵ Die seltsame Zusammensetzung mag auf die Köthener Musikverhältnisse deuten: Der Prinz wurde offenbar mit der Ausführung eines der nicht schwierigen Gambenparts betraut, während die virtuosen Partien der Violoncello von Bach (der dieses Instrument besonders liebte) und einem anderen Berufsmusiker übernommen wurden.³⁶ In formaler Hinsicht bemerkenswert ist der Kanon der beiden Bratschen im Abstand eines Achtels, der im Ritornell des ersten Satzes erscheint. Bachs Schüler J. P. Kirnberger erwähnt ihn in seiner *«Kunst des reinen Satzes»* als Beispiel strengsten kontrapunktischen Stils. Doch ist es bezeichnend für die Vitalität und Kraft dieser Musik, daß selbst der Hörer, der sich über die hier entfaltete polyphone Kunstfertigkeit nicht im klaren ist, von dem Schwung des Werkes aufs stärkste berührt ist. Im Adagio schweigen die Gamben. Die Bratschen lassen die Hauptmelodie ertönen, und eine sehnstichtige Stimmung wird in den ausdrucksvollen Kantilenen heraufbeschworen, die an den ergreifenden Dialog im Mittelsatz des Konzertes für zwei Violinen gemahnen. Das energische Finale aber kehrt zu der ursprünglichen Einstellung zurück. Erfüllt von Optimismus wird es von unwiderstehlichen rhythmischen Kräften vorwärts getragen.

In den Brandenburgischen Konzerten³⁷ scheint der Glanz barocken Hof-

³⁴ Eine frühere Fassung des Konzertes, als *«Sinfonia»* bezeichnet (BWV 1046a = 1071), hat sich erhalten. Hier wird der Violino piccolo nicht verwendet, und der dritte Satz sowie die Polonaise aus dem vierten fehlen. So hat die Sinfonia einen regelmäßigeren Bau: schneller Satz – Adagio – Menuett mit zwei Trios (vgl. NBA VII/2, S. 225 ff. und H. Besseler in KB zu NBA VII/2, S. 37 ff.).

³⁵ Die Betonung der Ziffern drei bzw. sechs in der Besetzung des dritten und sechsten Konzertes mag mit Bachs Freude an Zahlensymbolik zusammenhängen.

³⁶ Vgl. KB zu NBA VII/2, S. 21.

³⁷ Bachs Vorliebe für die Brandenburgischen Konzerte wird bezeugt durch die

lebens verewigt zu sein; auch pulsiert in ihnen das Glücksgefühl des Meisters, dem es vergönnt war, für eine Gruppe hervorragender Künstler zu schaffen. Die Werke, die alle in Durtonarten stehen, spiegeln den Seelenzustand des Genies, das sich freudig der neu errungenen Meisterschaft bewußt ist. Technisches Können und Eingebung, eiserne Logik und kühnes Experimentieren halten sich hier das Gleichgewicht in einer nur ganz selten anzutreffenden Vollendung.

Mehrere «Konzerte für Cembalo und Streichinstrumente» (BWV 1052–1058) wurden während der Jahre in Leipzig geschrieben. Damals bestand für Bach starker Bedarf nach Musik für Tasteninstrumente, mit der er und seine Söhne im Collegium musicum oder bei Hauskonzerten hervortreten konnten. Daher griff er nun auf die in den Trios mit obligatem Cembalo erprobte Methode zurück. Er gab den Solopart eines früher komponierten Konzertes für ein Melodieinstrument (Violine, Oboe, etc.) mit Streicherbegleitung der rechten Hand des Cembalisten, während die linke Hand den Baß des Werkes zu verstärken hatte. So gewann er ohne besondere Schwierigkeiten ein Klavierkonzert und ließ den Cembalisten, der früher nur den Continuo auszuführen hatte, zum Rang des Hauptsolisten aufrücken. Diese Rolle wurde öfters mit den früheren Pflichten des Cembalisten verbunden, und der Solist hatte auch das Gewebe der Komposition, insbesondere in den Tuttiabschnitten, zu festigen. Gelegentlich fand jedoch eine Aufteilung der Aufgaben statt; ein Cembalist wirkte als Solist, ein anderer führte den Continuo aus.

Obwohl mehr als die Hälfte der von Bach verwendeten Vorlagen nicht mehr aufzufinden ist, läßt sich doch die Methode rekonstruieren, die er bei diesen Bearbeitungen anwandte.³⁸ Oft wurde die ursprüngliche Tonart einen Ton her-

zahlreichen Bearbeitungen, die er von bestimmten Sätzen anfertigte. Besonders das erste Konzert erschien ihm hierfür sehr geeignet. Der erste Satz wurde als einleitende Sinfonia der Kantate Nr. 52 «Falsche Welt, dir traue ich nicht» einverleibt. Der dritte Satz und das zweite Trio zum Menuett erscheinen in Kantate Nr. 207, «Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten», der erstere als Chor Nr. 1, das letztere als Ritornell nach dem Duett Nr. 5. Für den Chorsatz wurde die Instrumentation geändert; die Vokalstimmen folgen dem instrumentalen Vorbild fast ohne Abweichung. Außerdem ist in der Parodie von BWV 207, dem «Dramma per Musica» «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten» (BWV 207a), der dritte Satz des Konzertes als Eingangschor enthalten. Von dem dritten Konzert erschien der erste Satz als Sinfonia in der Kantate 174, «Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte», wobei zwei obligate Hörner und drei Oboen hinzugefügt wurden. Das vierte Konzert wurde im ganzen in das Cembalokonzert F-Dur (BWV 1057, s. S. 328) umgearbeitet.

³⁸ Band VII 7 der NBA, hg. von Wilfried Fischer, legt mehrere Rekonstruktions-

abgesetzt, da die Klaviere zu Bachs Zeit nur bis d''' reichten und die traditionelle höchste Note der Violinkonzerte, e''', nicht mehr besaßen.³⁹ Der Komponist überarbeitete seine Transkriptionen mehrmals, und im Verlaufe dieser Tätigkeit paßte sich seine Tonsprache mehr und mehr den Möglichkeiten des Instrumentes an. Ein gutes Beispiel dafür stellt das Klavierkonzert in d-Moll (BWV 1052) dar, das die BG in verschiedenen Fassungen vorlegt.⁴⁰ Eine frühe Version des Klavierparts⁴¹ zeigt ausgesprochen violinistische Züge. Es kann aber sein, daß vor der Fassung für Violine noch eine andere existierte. Einige der Arpeggien im ersten Satz und die Doppelgriffe in Quarten scheinen darauf hinzuweisen, daß das Konzert zunächst für ein siebensaitiges, teilweise in Quarten gestimmtes Streichinstrument wie die Viola d'amore bestimmt war. Später mag Bach es in ein Violinkonzert umgewandelt haben und noch später in ein Cembalokonzert. Selbst dann aber ging der Umwandlungsprozeß weiter, und gewisse Abschnitte des Klavierparts wurden dreimal umgeschrieben.⁴² Wie bedeutend diese Umänderungen waren, zeigt sich in einigen hier in zwei Fassungen vorgelegten Takten des Finales.

Beisp. 66. Klavierkonzert b-Moll. BWV 1052



Die größer gesetzten Noten stammen aus einer früheren Fassung, die kleineren sind spätere Zusätze.

versuche mutmaßlicher Vorlagen zu Klavierkonzerten vor. Es sind dies: Konzert für Violine d-Moll (nach BWV 1052); Konzert für Oboe d'amore A-Dur (nach BWV 1055); Konzert für Violine g-Moll (nach BWV 1056); Konzert für Oboe und Violine c-Moll (nach BWV 1060); Konzert für drei Violinen D-Dur (nach BWV 1064).

³⁹ Vgl. Howard Shanet, 'Why did J. S. Bach transpose his arrangements', MQ 1950.

⁴⁰ Vgl. BG, Bd. 17, S. 3-42 und 275-313.

⁴¹ Die ersten beiden Sätze dieser Fassung wurden auch in der Kantate 146 verwendet, wo der Cembalopart der Orgel übertragen ist. In dem einleitenden Satz der Kantate wurden zwei Oboen und Englisch Horn hinzugefügt, im ersten Chor kam ein vokales Quartett dazu. Der dritte Satz des Konzerts, nach c-Moll transponiert und für Orgel und Orchester bearbeitet, erscheint als Einleitung zu Kantate 188.

⁴² Vgl. BG, Bd. 17, S. XVI ff und XXII; A. Aber in BJ 1913, S. 5 ff; P. Hirsch in BJ 1929, S. 153 ff und BJ 1930, S. 143 ff. Es wurde in Zweifel gezogen, ob der Thomaskantor tatsächlich der Autor dieses wunderbaren Werkes sei. Mit Recht stellte daraufhin H. Keller die Gegenfrage: «wer außer Bach ein solches Konzert komponiert haben könnte?» (s. «Die Klavierwerke Bachs» S. 257).

Man kann es begreiflich finden, daß Bach so viel Mühe gerade auf dieses Werk verwendete. Einem dämonischen, von unwiderstehlichen Kräften getriebenen ersten Satz folgt ein ergreifendes Adagio, in dem ein majestätischer Ostinato die innige Kantilene des Klaviers stützt. Der temperamentvolle Tanz des Finales, in dem flotten Tempo gespielt, das Bach für solche Sätze gefordert haben soll, muß die Hörer hingerissen haben.

Auch die Klavierkonzerte in E-Dur (BWV 1053) und f-Moll (BWV 1056)⁴³ stellen den Ausführenden dankbare Aufgaben. Insbesondere das melodiose Siculo des E-Dur-Konzertes und das serenadenartige Largo des f-Moll-Werkes sind Stücke voller Wärme und Schönheit. Das Finale des letzteren gewinnt einen neckischen Charakter durch die zahlreichen Echo-Effekte.⁴⁴

Nur die ersten neun Takte von Bachs Partitur haben sich von einem zweiten Cembalokonzert in d-Moll erhalten (BWV 1059), das auch aus einem Violinkonzert entstanden zu sein scheint. Trotzdem ist das Werk nicht als verloren anzusehen. Der Komponist verwendete alle drei Sätze in seiner Kantate 35, so daß die anziehende Komposition uns in ihren Grundzügen bekannt ist.⁴⁵

Das Konzert in A-Dur (BWV 1055) ist eines der Werke dieser Gruppe ohne violinistische Züge im Cembalopart; dagegen finden sich hier Anzeichen, die darauf hinweisen, daß das Soloinstrument ursprünglich eine Oboe d'amore gewesen sein könnte. Außerdem hat sich im originalen Orchestermaterial des Cembalokonzertes eine eigene Stimme für den Continuo erhalten. Man sieht

⁴³ Material aus diesen Konzerten verarbeitete Bach auch in seinen Kirchenkantaten. Der erste Satz von BWV 1053 erscheint als Einleitung zu Kantate 169, wobei als Vorlage eine Urform des Werkes (Konzert für Oboe und Orchester in Es-Dur) gedient haben mag. Hier wird das Solo der Orgel übertragen und das begleitende Orchester um drei Oboeninstrumente vergrößert. Den zweiten Satz hat Bach mit einem neuen Vokalpart für eine Arie dieser Kantate verwendet. Das Finale erscheint mit hinzugefügter Oboe d'amore und Ersetzung des Cembalos durch die Orgel als einleitende Sinfonia in Kantate 49. Der zweite Satz von BWV 1056 findet sich in der Einleitung zu Kantate 156. Wahrscheinlich fungierte das verlorene Violinkonzert hier als Vorlage. In der Partitur findet sich kein Orgelsolo, und die Kantilene ist einem Melodieinstrument, der Oboe, anvertraut.

⁴⁴ Schon vor dem Erscheinen von NBA VII/7 wurde die vermutliche Violinfassung des f-Moll-Konzertes rekonstruiert von G. Schreck für C. F. Peters, Leipzig, von Jackson und Whittaker für Oxford University Press, London. Vgl. auch W. Fischer, «Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte J. S. Bachs», *Mf* XX/4, S. 456.

⁴⁵ Offenbar bildete das Konzert die Grundlage für die Nummern 1, 2 und 5 der Kantate. In üblicher Weise wurde das Cembalosolo der Orgel übertragen. Zu dem aus Streichern und Oboe bestehenden Orchester des Konzertes fügte der Komponist eine zweite Oboe, Oboe da caccia und, in Nr. 2, eine Altstimme hinzu.

daraus, daß Bach den Solisten von der zusätzlichen Funktion, den Continuo zu spielen, befreien und einen zweiten Cembalisten zu diesem Zweck heranziehen wollte. Der heitere, spielerische Charakter des ersten Allegro wird durch die Vorschrift «*spiccato*» (mit einem springenden Bogen) über den Streicherstimmen betont. Der edle Dialog zwischen Streichern und Cembalo im folgenden Largo in fis-Moll scheint die Atmosphäre eines griechischen Dramas heraufzubeschwören. Das fröhliche Finale stellt die Anfangsstimmung wieder her, und so hinreißend ist seine Heiterkeit, daß der Komponist es als notwendig empfindet, die Ausführenden zur Zurückhaltung zu ermahnen mit der Vorschrift «*Allegro ma non tanto*».

Die «Konzerte in D-Dur, g-Moll und F-Dur» (BWV 1054, 1058, 1057) beruhen auf den Violinkonzerten in E-Dur und a-Moll sowie auf dem vierten Brandenburgischen Konzert. Die beiden auf Solo-Violinkonzerten basierenden Kompositionen erreichen nicht ganz das hohe Niveau der Vorbilder und werden daher nur selten aufgeführt. Erfolgreicher ist die Bearbeitung des vierten Brandenburgischen Konzertes, das durch die Verwendung von Blockflöten besonders reizvolle klangliche Wirkungen erzielt.

Bach begnügte sich nicht mit Konzerten für ein Cembalo. Er komponierte auch Werke für zwei, drei und vier Soloklaviere mit Begleitung eines Streichorchesters. Einer der Gründe für die Herstellung dieser Neufassungen war wohl Bachs Wunsch, Material zu beschaffen, das er zusammen mit seinen Söhnen aufführen konnte.

Diese Werke scheinen ebenfalls auf früheren Fassungen zu beruhen. Unter den Konzerten für zwei Klaviere und Streicher geht das in c-Moll (BWV 1062) auf Bachs eigenes Konzert für zwei Violinen in d-Moll zurück. Ein zweites «c-Moll-Konzert» (BWV 1060) ist wahrscheinlich die Bearbeitung eines heute verschollenen Konzertes für Oboe und Violine. In diesen beiden Konzerten nimmt das Orchester an der musikalischen Ausarbeitung starken Anteil. Andererseits ist den Soloinstrumenten nicht immer die Führung übertragen; oft fällt einem von ihnen, oder auch beiden, die ursprüngliche Aufgabe des Cembalisten zu, eine füllende und verstärkende Continuo-Stimme zu liefern. Auch wird häufig der linken Hand eines der beiden Klavierspieler, zwecks Bereicherung des musikalischen Gewebes, eine Mittelstimme übertragen.

Das «Konzert in C-Dur» (BWV 1061) scheint, im Gegensatz zu diesen beiden Werken, eine originale Klavierkomposition zu sein. Die beiden Cembalostimmen liegen im Autograph vor, während die der Streicher, die hauptsächlich verstärkend wirken, nicht in Bachs Handschrift erhalten sind. Es ist daher anzunehmen, daß die Stimmen der Streicher erst später hinzugefügt wurden und das Werk ursprünglich nur für zwei Klaviere bestimmt war. Im Mittelsatz,

einem *«Adagio ovvero Largo»* im Charakter eines *Siciliano*, schweigen die begleitenden Instrumente völlig, und auch im Finale beteiligen sie sich nur wenig. Der letzte Satz ist eine deutlich in vier Abschnitte zerfallende Fuge. Jeder Teil beginnt mit ausgedehnten Soli der Klaviere und erreicht gegen Ende einen Höhepunkt durch den Eintritt der verstärkenden Orchesterinstrumente. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß in Sebastians Handschrift auch ein *«Concerto a duoi Cembali Concertati»* ohne Begleitung vorliegt, ein Werk, das sein Sohn Friedemann in jungen Jahren, möglicherweise unter dem Einfluß von BWV 1061,⁴⁶ komponierte.

Alle Konzerte für drei und für vier Klaviere und Streicher⁴⁷ dürften Bearbeitungen sein, und es ist auch zweifelhaft, ob Bach selbst die Originale komponierte.⁴⁸ Das *«C-Dur-Konzert für drei Klaviere»* (BWV 1064) beruht wahrscheinlich auf einem Konzert für drei Violinen, während das *«d-Moll-Konzert für drei Klaviere»* (BWV 1063) von einem Konzert für Flöte, Violine und Oboe abgeleitet sein mag. Das *«Konzert für vier Klaviere in a-Moll»* (BWV 1065) ist das einzige Werk, dessen Vorgeschichte klar ist. Bach bearbeitete hier Vivaldis Konzert in h-Moll für vier Violinen und Streicher. Das Werk erscheint als Nr. 10 in Vivaldis op. 3, einer Sammlung von zwölf Konzerten, von denen Bach vorher schon drei für Cembalo allein und zwei für Orgel allein bearbeitet hatte.

Im d-Moll-Konzert ist das erste Cembalo, das wohl von Sebastian selbst gespielt wurde, besonders reichlich bedacht. Den Streichern kommt nur geringe Bedeutung zu. Das Werk ist von einer unheimlichen, energiegeladenen Stimmung erfüllt. Sogar der *«Alla Siciliana»* überschriebene Mittelsatz zeigt einen eher strengen Charakter, dem die übliche Innigkeit solcher Stücke fehlt. Größere Selbständigkeit wird dem Orchester im C-Dur-Konzert⁴⁹ eingeräumt, in dem der erste Solist nicht besonders bevorzugt ist. Dies ist eine majestätische, kraftvolle Komposition von großer Würde. Wenngleich es nicht feststeht, ob Bach ihr Schöpfer war, so muß er doch viel zu der endgültigen Gestaltung des glanzvollen Werkes beigetragen haben. Das Vivaldi-Konzert bot andererseits keine besonders bedeutende Vorlage. Bach mag es gewählt haben, da ihn das techni-

⁴⁶ Friedemanns Werk wurde irrtümlich als Komposition des Vaters in BG, Bd. 43 I, S. 47 veröffentlicht. Vgl. BWV. Anh. 188.

⁴⁷ Vgl. H. Boas in BJ 1913, S. 31 ff, und M. Krause in *«Die Musik-Woche»*, Leipzig 1902, Nr. 20.

⁴⁸ Die Echtheit der Bearbeitungen für drei Klaviere wurde gleichfalls – wohl mit Unrecht – angezweifelt (s. J. Schreyer, a.a.O., II, S. 39 ff).

⁴⁹ Einige, wohl später entstandene, Quellen bringen das Werk in D-Dur. Vgl. BG, Bd. 31, S. VI.

sche Problem, ein Konzert für vier Kielflügel zu schaffen, interessierte und er sich überdies damit eine Möglichkeit bereitete, drei seiner Schüler mit ihm aufzutreten zu lassen. Die Bearbeitung ist farbenfreudig und mit der Gründlichkeit und dem Können des Meisters ausgeführt. Leider aber blieb Bach dem Vivaldischen Werk zu treu und fügte nicht die entscheidenden Abänderungen ein, die man in seinen anderen Bearbeitungen bewundert. Sein umfangreichstes Klavierkonzert ist keineswegs das beste.

Im ganzen kommt den Bachschen Cembalokonzerten mehr historische als ästhetische Bedeutung zu. Der Komponist leistete hier Pionierarbeit. Er schuf die Form und bahnte so den Weg für das Klavierkonzert späterer Generationen.

Die vier «Ouverturen oder Suiten für Orchester» (BWV 1066–1069) zeigen Züge, die sie mit den Konzerten verbinden. Nr. 1 nimmt wiederholt den Charakter eines Concerto grosso an, Nr. 2 den eines Solokonzertes, während Nr. 3 und 4 gewisse Merkmale der Orchesterkonzerte aufweisen. Sie wurden im Hinblick auf ihren ersten Satz als «Ouvertüren» bezeichnet.

Jean-Baptiste Lully (1632–1687), der Begründer der französischen Oper, verwendete als instrumentale Einleitungen seiner Opern zwei- oder dreisätzige «Ouvertüren». Sie begannen gewöhnlich mit einem in punktierten Rhythmen angelegten «Lentement», das oft Triller und kurze Läufe verwendete. Ihm folgte ein schneller Teil («Vite» oder «Gay»), der gewöhnlich am Beginn leicht fugierte Arbeit zeigte. Oft schloß sich ein zweiter langsamer Abschnitt an, der dem ersten «Lentement» thematisch verwandt war. In Deutschland und Österreich bildete sich der Brauch aus, die französische «Overture» als Einleitung zu einer freien Folge von Orchestertänzen zu verwenden, bei der die Reihenfolge der Tänze nicht so genau festgelegt war wie in den Klaviersuiten. Die Tänze und Charakterstücke in diesem eigentlichen Suitenteil trugen gleichfalls französische Überschriften. Trotz des so deutlich betonten fremdländischen Ursprungs der Form sind die «Ouverturen» doch deutlich dem Nährboden deutscher Kunst entwachsen und von heimischer Volksmusik beeinflusst. Außer Bach schrieben Georg Muffat (1653 bis 1704), Johann Philipp Krieger (1649–1725), Johann Joseph Fux (1660–1741), Johann Kaspar Ferdinand Fischer und der vielseitige Georg Philipp Telemann Werke dieser Art, bei denen die kunstvolle, langatmige Einleitung in anziehendem Gegensatz steht zu den knapp gehaltenen, meist leichtgeschürzten Tänzen und Charakterstücken, die ihr folgen.

Es ist bisher nicht gelungen, mit Sicherheit festzustellen, wann Bachs vier «Ouverturen» entstanden. Nr. 1, die sich stilistisch von den anderen Suiten unterscheidet und weniger fortschrittliche Züge aufweist, ist jedenfalls das früheste Werk der Gruppe. Bessler und Grüss⁵⁰ glauben, daß es um 1718 ent-

⁵⁰ KB zu NBA Serie VII, Bd. 1, Kassel 1967, S. 12 ff. Vgl. auch A. Dürr in BJ 1957, S. 83 ff.

standen sei. Ebenso sind sie aus stilistischen Gründen geneigt, Nr. 2 dem Jahre 1721⁵¹ und Nr. 3 der späten Köthener Zeit, etwa um 1722, zuzuweisen. Der Einleitungssatz zu Nr. 4 wurde auch für den Anfangschor der 1725 zum erstenmal aufgeführten Kantate 110 verwendet. Es liegt daher nahe, anzunehmen, daß die ganze Suite in den ersten Leipziger Jahren fertig vorlag.

Nr. 1 in C-Dur ist für ein Trio von zwei Oboen und Fagott, sowie für Streicher und Continuo instrumentiert. Stellen im konzertierenden Stil, die von den drei Bläsern vorgetragen werden, finden sich immer wieder in dem Werk, insbesondere im Mittelteil der Ouverture und in der zweiten Bourrée, die ausschließlich von ihnen gespielt wird. Die Tanzfolge ist umfangreicher als in den anderen Suiten. Sie enthält mehrere Tanzpaare, sowie eine lebhaftes «Forlane», einen Tanz Norditaliens, der bei Opernkomponisten des Barock beliebt war. Zwei temperamentvolle Passepieds bringen das Werk zu einem ungewöhnlichen Abschluß.

Nr. 2 in h-Moll ist die intimste der Suiten. Sie ist nur für Flöte, Streicher und Continuo instrumentiert. Häufig finden sich hier Tuttisätze, in denen die Flöte die erste Violine verdoppelt. Zu diesen wichtigen Abschnitten, die dem Bau des Werkes Festigkeit verleihen, zählen das pikante Rondeau im Charakter einer Gavotte und die anschließende Sarabande, in der ein Kanon in Duodezime zwischen Melodie- und Baßstimme erklingt, ein von Bach nur selten angewandter Kunstgriff. Die Juwelen der Partitur sind jedoch die sprühenden Solos in h-Moll, Bachs Lieblingstonart für die Flöte. Blendende, dem Instrument völlig angepaßte Flötenpassagen finden sich in den Episoden des fugierten Abschnittes der Ouverture. Im «Double» werden schimmernde Arabesken um die Melodie der «Polonaise»⁵² gewunden und in der kecken «Badinerie» (Tändelei) dem Flötisten außerordentliche Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Virtuosität geboten. Dieser Satz zählt zweifellos zu den charmantesten Paradestücken der Flötenliteratur.

Die Suiten Nr. 3 und 4 stehen beide in D-Dur und sind für fast die gleiche Gruppe von Spielern bestimmt. In beiden sind zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo vorgeschrieben. In Nr. 4 kommen noch eine dritte Oboe und ein Fagott hinzu. Als der junge Mendelssohn 1830 die prächt-

⁵¹ Ein originaler Stimmensatz von Nr. 2 hat sich erhalten, den v. Dadelsen («Chronologie», S. 119) der Zeit nach 1735 zuweist. Er mag vielleicht für eine Aufführung durch den ausgezeichneten Dresdner Flötisten Buffardin bestimmt gewesen sein.

⁵² Karol Hlawiczka (BJ 1966, S. 99 ff) leitet die Melodie der Polonaise von einem polnischen Volkslied ab. Die Polonaise kommt auch in einer Stammbucheintragung Johann Christian Bachs aus dem Jahre 1748 vor. (Vgl. H.-J. Schulze in BJ 1963/64, S. 61 ff.)

tige Eingangsnummer der dritten Suite Goethe am Klavier vorspielte, bemerkte der greise Dichter:⁵³ «Im Anfange gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe herunterstiegen.» Für den einleitenden Satz zu Nr. 4 scheint Bach selbst ein Programm im Sinn gehabt zu haben. Er verwendete die Ouvertüre für den ersten Chor seiner Weihnachtskantate 110, der auf dem 126. Psalm, V. 2, beruht: «Dann wird unser Mund voll Lachens und unsre Zunge voll Rühmens sein.» Es ist nicht viel Phantasie erforderlich, um in dem fugierten Mittelsatz des freudigen Stückes Lachen zu vernehmen. Das bekannteste Stück der beiden Suiten ist das edle «Air» aus Nr. 3. Man muß nur bedauern, daß die zu Herzen gehende Kantilene ihre Berühmtheit hauptsächlich einer Bearbeitung von zweifelhaftem Wert verdankt.⁵⁴ Robuster Humor erfüllt die beiden dem Air folgenden Gavotten; eine geschäftige Bourrée schließt sich an, und eine stürmisch bewegte Gigue dient als Finale. In Nr. 4 erscheint ein Charakterstück mit der Überschrift «Réjouissance» (Fröhlichkeit) als letzte Nummer. Dieser Titel könnte der ganzen Gruppe von Orchestersuiten verliehen werden. Hier überwältigt uns Bach nicht durch seine einzigartige Meisterschaft; er gewinnt unsere Herzen mit dem Zauber, der Anmut und dem Witz seiner Musik.

In seiner letzten Schaffensperiode schrieb Bach nur zwei Ensemblewerke, doch zählen diese zu dem Bedeutendsten, das er uns hinterlassen hat.

«Musicalisches Opfer» (BWV 1079) nannte Bach eine Sammlung kurzer Stücke, die die Form kontrapunktischer Variationen zeigt, wie sie der Meister in seinen letzten Lebensjahren bevorzugte. Die Grundlage der Veränderungen ist das «königliche Thema», das Friedrich der Große Anfang Mai 1747 anlässlich Bachs Besuch im Potsdamer Schloß dem Meister zur Improvisation übertrug.⁵⁵ Bach war sich bewußt, daß er in seinen Darbietungen vor dem Monarchen die Möglichkeiten des Themas keineswegs erschöpft hatte. Daher beschäftigte er sich damit, sobald er nach Leipzig zurückgekehrt war, und das Ergebnis erschien ihm

⁵³ Vgl. Felix Mendelssohn-Bartholdy, «Reisebriefe aus den Jahren 1830–1832», 8. Auflage, Leipzig 1869, S. 17.

⁵⁴ A. Wilhelmj bearbeitete das Air 1871 für die G-Saite der Violine. Es wird gerne von Virtuosen als Zugabe in Konzerten gespielt. Übrigens hat sich auch eine alte Fassung der Suite mit «Violino concertato» erhalten. Hier ist im «Air» die Kantilene der Solovioline übertragen, während die erste und zweite Violine im Einklang geführt sind und begleiten. Vgl. NBA Serie VII, Bd. 1, S. 137.

⁵⁵ Es erscheint fraglich, ob Bach wirklich das ihm vom König gestellte Thema abänderte, wie H. Keller in «Musica» 1950, S. 277 ff., annimmt. Hätte dies nicht den König verstimmt, der doch ein genügend guter Musiker war, um das Thema, das er Bach gegeben hatte, im Gedächtnis zu behalten?

so zufriedenstellend, daß er den ganzen Zyklus stechen ließ. Sowohl die Komposition wie die Herstellung des Druckes scheinen sehr schnell vor sich gegangen zu sein; die gedruckte Widmung an den preußischen König trägt das Datum des 7. Juli 1747 und wurde demnach zwei Monate nach der Begegnung in Potsdam abgefaßt. Anscheinend war es Bach darum zu tun, sein Werk zu einem Zeitpunkt vorzulegen, da der König sich noch an alle Einzelheiten des Besuchs erinnerte.

Die schnelle Herstellung mag zum Teil verantwortlich sein für die verwirrende Erscheinung der ersten Ausgabe. Sie besteht aus vier einzelnen Teilen, von denen zwei in Hochfolio und zwei in Querfolio gedruckt sind. Offenbar unterließ es Bach, J. G. Schübler, der das Werk in Kupfer stach, genaue Anweisungen zu geben. So hielt sich der Stecher an die Geptlogenheit der Zeit und verwendete das Querformat für Stücke, die er als Klaviermusik ansah, und das Hochformat für die kammermusikalischen Sätze und die Mehrzahl der Kanons. Drei Kanons, die hier nicht untergebracht werden konnten, wurden noch in die Abschnitte im Querformat hineingezwängt.

Demnach ergab sich die folgende Anordnung des Druckes: Der erste Teil in Querfolio enthielt ein dreistimmiges Ricercar und einen dreistimmigen Canon in der Doppeloktave (Nr. 1 und 2⁵⁶); der zweite Teil ein sechsstimmiges Ricercar und zwei Kanons (Nr. 5–7). Im ersten Teil in Hochfolio fanden sich sechs Kanons (Nr. 3 a–e und Nr. 4); im zweiten Teil eine Triosonate in Stimmen und ein Canon (Nr. 8 und 9). Die sich so ergebende verwirrende Anordnung macht es schwer, den Bau des Werkes zu erkennen – insbesondere da das Autograph des *„Musikalischen Opfers“* verloren ist.⁵⁷ Sogar ein so hervorragender Bachkenner wie Philipp Spitta schreibt über das *Musikalische Opfer*, daß es ein «zusammengewürfelter, bunter Haufen» sei, «stückweise zu Stande gebracht, um einen und denselben Gedanken in möglichst verschiedenen Ausführungen zu zeigen», und fügt hinzu: «Von einer höheren Idee, alle diese kunstvollen Einzelbilder zur künstlerischen Einheit zusammen zu fassen, hat Bach dieses Mal abgesehen.»⁵⁸

Heute wird dieser Standpunkt keineswegs mehr eingenommen. Man hat gelernt, trotz der verwirrenden Erscheinung der Erstausgabe, durch gründliches Studium der Musik Einblick in die im Grunde völlig logische Anlage des Werkes zu gewinnen.⁵⁹

⁵⁶ Die hier verwendeten Nummern entsprechen den Unterabteilungen in BWV 1079.

⁵⁷ Nur eines der 13 Stücke hat sich erhalten. C. P. E. Bach besaß eine Handschrift des sechsstimmigen Ricercars, doch weicht diese von der gedruckten Fassung ab.

⁵⁸ a.a.O. II, S. 6–6.

⁵⁹ Vgl. hierzu A. Orel, *Mk* 1937, S. 83 ff, 165 ff; H. Husmann *BJ* 1938, S. 56 ff; R.

Die zehn Kanons des Musikalischen Opfers zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Fünf von ihnen (Nr. 2, 3b–e) sind zweistimmige Kanons, denen in einer dritten Stimme eine Variation des königlichen Themas (im folgenden in k. T. abgekürzt) als eine Art Cantus firmus hinzugefügt ist. In den fünf anderen (Nr. 3a, 4, 6, 7, 9) erscheinen Variationen des k. T. in direkter kanonischer Verarbeitung. Zwei Ricercare (Fugen) beruhen auf dem k. T.; eines ist dreistimmig, das andere sechsstimmig. Das längste Stück des Werkes ist die Triosonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß. In dieser aus den traditionellen vier Sätzen bestehenden Kirchensonate ist der erste schnelle Satz ein fugiertes Stück, in dem das k. T. als eine Art Cantus firmus auftritt, während in dem zweiten schnellen Satz das k. T. in etwas veränderter Form als Fugenthema Verwendung findet. All dies deutet auf eine symmetrische Anordnung der 13 Stücke hin, mit den beiden Ricercaren am Anfang und Ende und der Sonate im Zentrum. Die fünf Kanons mit dem k. T. als Cantus firmus würden der Sonate vorangehen, und die fünf Kanons über das k. T. würden ihr nachfolgen. Die sich so ergebende Struktur entspricht der Form zahlreicher anderer Bach-Werke:

TRIOSONATE					
RICERCAR	5 KANONS,	1. Fuge mit	2. Fuge mit	5 KANONS,	RICERCAR
3st. Fuge	mit k. T. als	k. T. als	k. T. als	mit k. T. in	6st. Fuge
über k. T.	Cantus	Cantus	Fugen-	kanonischer	über k. T.
	firmus	firmus	thema	Verarbeitung	

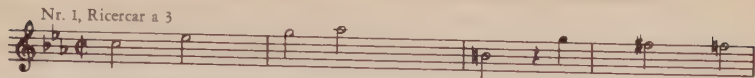
Beispiel 67 illustriert die Art der Variation, die Bach in verschiedenen Nummern verwendete (S. 335).

Die beiden Ricercare lassen sich auf einem Klavierinstrument⁶⁰ ausführen. Sie beziehen sich direkt auf den Besuch in Potsdam, wo Bach auf einem Klavier des Königs eine dreistimmige Fuge über das k. T. improvisierte, jedoch nicht auf die Anregung einging, die Melodie sogleich auch für eine sechsstimmige Fuge zu verwenden. Die sechsstimmige Komposition, die er in Potsdam aufführte, beruhte auf einem von ihm selbst gewählten Thema, und die Verarbeitung des k. T. in der im Musikalischen Opfer überlieferten Form erfolgte erst nach seiner Heimkehr in Leipzig. Demgemäß sind die beiden Ricercare ganz verschieden im Charakter. Das dreistimmige weist nicht die gleiche souveräne Logik auf wie das sechsstimmige Werk. Es steht offenbar Bachs tatsächlicher Improvisation in Gegenwart des Königs nahe und mag als Beispiel für sein Extemporieren in

Gerber, *Das Musikleben*, I, 1948, S. 65 ff.; W. Pfannkuch, *Mf VII*, 1954; Chr. Wolff, *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 157 ff. H. T. David hat das Werk in New York 1944/45 mit einer vorzüglichen erläuternden Schrift herausgegeben.

⁶⁰ Die Originalausgabe bringt das dreistimmige Ricercar auf zwei Systemen, das

Beisp. 67. *Musikalisches Opfer*. BWV 1079. Thema und 2 Variationen



strengen Formen dienen. Das sechsstimmige Ricercar aber zählt zu den hervorragendsten Fugen, die Bach je schuf. Es ist groß angelegt, und die Tiefe der Gedanken, das vollendete formale Ebenmaß und die erlesene Klangfülle lassen es als eines der bedeutendsten Denkmäler polyphoner Kunst erscheinen.

Während in diesen beiden Stücken das Klavier den Vorrang hat, sind die übrigen elf Werke anscheinend für Kammermusik bestimmt. In der Triosonate und in einem der Kanons (Nr. 9) sind Flöte, Violine und bezifferter Baß vorgeschrieben; ein Kanon mit der Nachahmung im Einklang (Nr. 3b) erfordert zwei Violinen und Baß. Für die übrigen Stücke ist keine Instrumentation angegeben, doch erscheint es logisch, auch hier Streicher und Flöte für die Ausführung heranzuziehen.

sechsstimmige in voller Partitur, doch kann es ohne Schwierigkeit von einem einzigen Klavierspieler ausgeführt werden, und das Autograph, das C. P. E. Bach gehörte, bringt es auch auf zwei Systemen. Dennoch kann die Möglichkeit einer anderen Wiedergabe nicht ausgeschlossen werden. H. Keller bearbeitete das sechsstimmige Ricercar für Orgel, Edwin Fischer für Streichorchester, Anton von Webern für volles Orchester. – Bachs Gründe für die Verwendung der von ihm sonst nicht gebrauchten Bezeichnung Ricercar untersucht Chr. Wolff in BJ 1967, S. 70 ff.

Die zehn Kanons sind größtenteils retrospektiven Charakters. In seinem unermüdlichen Streben nach neuen Lösungen formaler Probleme experimentierte der Komponist hier mit einigen Kanonarten, die er in den Vierzehn Kanons (vgl. S. 298) noch kaum berücksichtigt hatte. Auch in dem späteren Werk stellen sie das technische Rüstzeug der Ausführenden auf die Probe. Gewöhnlich sind die Kanons nicht in voller Partitur vorgelegt, und Bach begnügt sich damit, seine Absichten nur anzudeuten. Zwei Schlüssel werden oft knapp hintereinander gebracht, um auf das Intervall der Nachahmung hinzuweisen. Einer mag auf dem Kopf stehen, um eine melodische Umkehrung anzuzeigen. Wenn der Schlüssel am Ende des Stückes erscheint, so bedeutet dies, daß die imitierende Stimme sich vom Ende zum Anfang und so in entgegengesetzter Richtung zur Hauptstimme bewegt.

In jedem der zehn Kanons stellt sich Bach eine andere Aufgabe. Die Kanons, in denen das k. T. als Cantus firmus erscheint, sind alle dreistimmig. In einem (Nr. 2) wird das k. T. von imitierenden Stimmen umgeben; in einem anderen (Nr. 3b) liegt die Melodie im Baß, während die zwei Sopranstimmen einander verfolgen. In dem Kanon *«Per motum contrarium»* (Nr. 3c) hat Bach eine Umkehrung der imitierenden Stimme eingeführt, wobei jeder Schritt aufwärts durch einen entsprechenden Schritt abwärts und vice versa beantwortet wird. Der Spiralkanon (Nr. 3c), kurz nach Bachs Tod als *«canon per tonos»* bezeichnet, moduliert in seinen acht Takten einen ganzen Ton aufwärts. Dieses merkwürdige Stück, das einem sehr selten verwendeten Typus angehört, muß sechsmal durchgespielt werden, bevor alle Stimmen wieder die ursprüngliche Tonart c-Moll erreichen.

Die Kanons, in welchen das k. T. in nachahmende Stimmen verwandelt ist, zeigen eine noch größere Vielfalt. Eines der zweistimmigen Stücke (Nr. 3a) ist ein Krebskanon, in dem sich die zweite Stimme nach rückwärts bewegt. In einem anderen zweistimmigen Stück (Nr. 6), einem Kanon in der Umkehrung, überläßt es Bach der Tüchtigkeit des Spielers festzustellen, wo die zweite Stimme einzusetzen hat. Er bemerkt in der Originalausgabe lediglich: *«quaerendo invenietis»* (suchet, so werdet ihr finden). Tatsächlich ist mehr als eine Lösung des Problems möglich.⁶¹ In der Originalausgabe folgt dieser zweistimmigen Komposition der einzige vierstimmige Kanon⁶² der Sammlung (Nr. 7).

⁶¹ BG, Bd. 31/2, S. 49 ff bringt das Stück in vier verschiedenen Fassungen.

⁶² Dies ist auch das einzige Stück, das nicht in der sonst verwendeten Tonart c-Moll steht. David (S. 176 ff.) hat überzeugend nachgewiesen, daß auch dieser vierstimmige Kanon in der Grundtonart gedacht ist. Die verkürzte Notation im Original, die alle vier Stimmen auf einem System bringt, legt die Vermutung nahe, daß die Transposition vorgenommen wurde, um die Verwendung schwerfälliger Hilfslinien zu vermeiden.

Auch hier teilt Bach nicht mit, wo die nachahmenden Stimmen einzusetzen haben, und es bedarf gründlichen Nachdenkens, bevor man feststellt, daß die Einsätze in Intervallen von je sieben Takten erfolgen sollen. Andererseits wurde ein Kanon in der Erstausgabe völlig aufgelöst. Der Spiegelkanon (Nr. 9) hat einen frei erfundenen bezifferten Baß als Begleitung für zwei Stimmen des Kanons, die sich zueinander in der Umkehrung bewegen. Da Bach zweimal das Intervall für den Einsatz der imitierenden Stimme ändert, war eine verkürzte Notation für dieses Stück nicht am Platz. Besonders kunstvoll ist die *«Fuga canonica in Epi diapente»* (Nr. 4). Zwei Stimmen, die einander im Intervall einer Quinte imitieren, werden begleitet von einem anfangs unabhängigen Baß. Fugenartige und kanonische Züge werden bedeutungsvoll kombiniert, bis der Höhepunkt erreicht wird, wo der Baß triumphierend das k. T. anstimmt und so das kontrapunktische Gewebe um eine dritte thematische Stimme bereichert.

Der gelehrte Charakter des Musikalischen Opfers kommt auch in den zusätzlichen lateinischen Bemerkungen zum Ausdruck, die Bach in das nach Potsdam gesandte Exemplar einfügen ließ. Auf der ersten Seite befindet sich ein Akrostichon, dessen Anfangsbuchstaben das Wort *Ricercar* ergeben: *«Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta»* (auf Befehl des Königs werden das Thema und die Zusätze auf kanonische Weise entwickelt). Zu dem Kanon in Vergrößerung und Umkehrung (Nr. 3d) bemerkt er: *«Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis»* (wie hier die Noten wachsen, so möge das Glück des Königs wachsen), und der Spiralkanon trägt die Überschrift *«Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis»* (und wie die Modulation hier aufsteigt, so möge der Ruhm des Königs aufsteigen).

Im Musikalischen Opfer werden die kontrapunktischen Spitzfindigkeiten und die Rätselkanons früherer Jahrhunderte zu neuem Leben erweckt. Die Tatsache, daß häufig keinerlei Hinweise auf die zu verwendenden Instrumente gegeben sind, erinnert gleichfalls an die Musik vergangener Zeiten. Dennoch wäre es unrichtig, das Werk nur als einen Versuch anzusehen, alte Regeln musikalischen Denkens wieder aufleben zu lassen. Die solide harmonische Fundierung dieser kontrapunktischen Kleinode, der eigenartige modulierende Spiralkanon und vor allem der Charakter der Sonate beweisen, daß das Musikalische Opfer in der Musik des 18. Jahrhunderts verankert ist. Dieses erlesene Trio für Flöte, Violine und Continuo, welches das Herzstück des Werkes bildet, ist eine Komposition voll Würde und Schönheit, eines der hervorragenden Kammermusikwerke, die wir Bach verdanken, und keineswegs ein Stück, dem nur antiquarische Bedeutung zukommt.

Im ganzen erscheint das Musikalische Opfer als ein Werk, in dem der Komponist Vergangenes und Gegenwärtiges zu verschmelzen versuchte. In kompri-

mierter und monumentaler Form stellt es eine Synthese musikalischen Denkens vom Mittelalter bis in Bachs eigene Zeit dar.

An dieser Stelle seien die «Einzelkanons»⁶³ erwähnt, die sich nicht in größeren Zyklen finden. Nur einige wenige Werke dieser Art sind uns bekannt. Sie wurden gewöhnlich für spezielle Anlässe geschrieben und haben eine persönliche Beziehung zum Empfänger. Einige sind sehr schwer zu lösen. Gelegentlich verwendet der Komponist außermusikalische Mittel, wie ein Akrostichon oder Zahlensymbolik, um eine geheime Botschaft zu bringen. Während die meisten klassischen Kanons Vokalstücke sind, deren Text deutlich die Absicht des Komponisten ausdrückt, vergnügte sich Bach damit, instrumentale Stücke zu komponieren, deren verborgene Bedeutung vom Empfänger nur mit großem Geschick und viel Nachdenken ausfindig gemacht werden konnte. Sie beleuchten Bachs ganz eigenartigen Humor.

Ein 1713 in Weimar geschriebener vierstimmiger Kanon (BWV 1073) war möglicherweise für Bachs Freund und Verwandten J. G. Walther bestimmt. Das Stück ist auf einem einzigen System notiert, und Bach gibt die notwendigen Anweisungen, so daß die Ausführung des Kanons kaum Schwierigkeiten bereitet. Die kleine Komposition hat jedoch, wie Smend ausführt, auch eine verborgene Bedeutung. Die Einsätze der vier Stimmen des Kanons erfolgen auf den Tönen c, g, d', a'. Wenn das Stück in Partitur ausgeschrieben wird, besteht es aus vierzehn Takten, und jede der Stimmen aus 82 Noten. Nach dem Zahlenalphabet steht 14 für Bach, 41, die Umkehrung von 14, für J. S. Bach und 82 für Walther.

W	A	L	T	H	E	R
21	+	1	+	11	+	19
+	8	+	5	+	17	

Auf die Töne c, g, d', a' sind die leeren Saiten der Viola gestimmt, die Bach gewöhnlich im Orchester spielte. So wies der Komponist auf sich selbst sowohl in den Noten als im Zahlenalphabet. Walther wird auch mit einer Zahl angeführt, und der Komponist macht ihm ein elegantes Kompliment, indem er andeutet, daß Walther (82) zweimal so viel sei wie J. S. Bach (41).⁶⁴

⁶³ Unter den verschiedenen Analysen der Kanons seien die folgenden hervorgehoben: A. Dörffel in BG, Bd. 45, S. XLII ff; Spitta I, S. 386; II, S. 478, 506, 708, 717; F. Smend, «Kirchenkantaten» III, S. 9 ff; F. Smend, «J. S. Bach bei seinem Namen gerufen», Kassel, 1950, S. 11 ff; W. Reich in Mf XIII, 1960, S. 449 f.; H.-J. Schulze in BJ 1967, S. 82 ff; E. Stam in Mf XXI, 1968, S. 317 ff; C. Wolff in JAMS 1976, S. 224 ff.

⁶⁴ Schulze, a.a.O., S. 84, schlägt statt Walther Bachs Weimarer Schüler J. G. Ziegler oder P. D. Kräuter als Empfänger des Kanons vor.

Bei dem vierstimmigen Kanon (BWV 1074), den Bach 1727 für den an der Leipziger Universität immatrikulierten Jusstudenten L. F. Hudemann (s. S. 89) schrieb, sind die Schwierigkeiten rein musikalischer Natur. Bach gab wohl die Intervalle der Nachahmung an, unterließ es jedoch mitzuteilen, wo die verschiedenen Stimmen einsetzen sollen, und schuf damit ein Problem für den Spieler. Das Stück beeindruckte die Zeitgenossen; angesehene Musiker wie Telemann, Mattheson und Marpurg befaßten sich damit und veröffentlichten die Lösung.⁶⁵

Am bekanntesten unter den Werken dieser Gruppe ist der sechsstimmige Rätselkanon (BWV 1076), dessen Herkunft aus der mit den Goldberg Variationen zusammenhängenden Serie von Vierzehn Kanons in jüngster Zeit erkannt wurde (vgl. S. 298 f). Auf dem 1746 entstandenen Porträt von E. G. Haussmann sieht man Bach mit dem Manuskript dieses «Canon triplex a 6 voci» in der Hand. Das Blatt wird so gehalten, daß die Noten leicht zu lesen sind, als wolle Bach den Betrachter herausfordern, das Rätsel zu lösen.

Dies ist jedoch keineswegs leicht. Bach schreibt drei Stimmen auf, und jede von ihnen ist von einer weiteren Stimme kanonisch zu imitieren, doch gibt er nicht die Art der Imitation an (wie etwa Vergrößerung, Verkleinerung, Gegenbewegung). Es dauerte denn auch fast hundert Jahre, bevor es gelang, den Kanon aufzulösen.⁶⁶ Bach wollte die nachahmenden Stimmen im Abstand von einem Takt mit gleichen Notenwerten, jedoch in Gegenbewegung einsetzen lassen. – Er hatte sich entschlossen, der Societät beizutreten, als er erfuhr, daß Händel dies getan hatte. Ihm sagte es zu, auf diese Weise eine Verbindung mit seinem großen Zeitgenossen herzustellen, und er fügte daher subtile Hinweise auf den hochgeachteten Künstler in sein Werk ein. Der Baß des Kanons ist wohl den Goldberg Variationen entnommen,⁶⁷ der erste Takt des Stückes enthält aber acht Noten, das ganze Stück mit den Nachahmungen sechzig Noten. Auf Grund des Ziffernalphabets ist es nicht schwer, hier die verborgene Bedeutung festzustellen: 8 = H, der erste Buchstabe in Händels Namen. 60 entspricht dem ganzen Namen.⁶⁸

⁶⁵ Telemann, «Der getreue Music Meister», 1728; Mattheson, «Der vollkommene Capellmeister», 1739; Marpurg, «Abhandlung von der Fuge», 1754. Die Lösung wurde auch von Mizler in seiner «Neu eröffneten Musikalischen Bibliothek», 3. Teil, 1747, gebracht. Bach selbst teilte J. G. Walther die Auflösung mit, der sie an den Kantor H. Bokemeyer weitergab. Vgl. «Bach-Dokumente» I, S. 226 f.

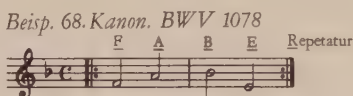
⁶⁶ Siehe J. A. André, «Lehrbuch der Tonsetzkunst», Bd. II, 2. Abteilung, Offenbach a. M. 1838, S. 274. Weitere Versuche in dieser Richtung wurden von F. Smend, «Bach bei seinem Namen gerufen», S. 14, unternommen.

⁶⁷ Bach verwendete den gleichen Baß für einen fünfstimmigen Rätselkanon (BWV 1077), den er im Oktober 1747 einem Freund in sein Album eintrug.

⁶⁸ Vgl. Smend, a.a.O., S. 30.

$$\begin{array}{cccccccccccc} \text{G} & \text{F} & \text{H} & \text{A} & \text{E} & \text{N} & \text{D} & \text{E} & \text{L} & & & \\ 7 & + & 6 & + & 8 & + & 1 & + & 5 & + & 13 & + & 4 & + & 5 & + & 11 & = & 60 \end{array}$$

Bachs letzter Kanon (BWV 1078) wurde 1749 geschrieben. Er ist siebenstimmig, wobei sich sechs nachahmende Stimmen über einem sich ständig wiederholenden Baß bewegen. Hier hat der Spieler kein Problem zu lösen, da alles klar zutage liegt, doch fehlen im Manuskript die Namen des Komponisten wie des Empfängers und können nur aus indirekten Andeutungen geschlossen werden. Der Baß ist sowohl in musikalischer Notation wie in Buchstaben angegeben.



Dies scheint ein Hinweis auf den Namen Faber zu sein, und diese Vermutung findet Bestätigung in einem lateinischen Akrostichon, das Bach am Ende anfügte.

*Domine Possessor
Fidelis Amici Beatum Esse Recordari
tibi haud ignotum: itaque
Bonae Artis Cultorem Habeas*

Lipsiae d. 1 Martii 1749

verum amicum Tuum⁶⁹

Die zweite Zeile des Akrostichons deutet abermals auf den Namen Faber, die vierte auf Bach. Die in der letzten Zeile hervorgehobenen Buchstaben I und T mögen, wie Spitta bereits vorschlug,⁷⁰ als Abkürzungen für ›Isenaco Thuringum‹ gelten, ein Hinweis auf Bachs Geburtsstadt, Eisenach in Thüringen.

Ein Baccal. Med. Benjamin Gottlieb Faber vertrat Johann Sebastian Bach am 6. Oktober 1749 bei der Taufe des Enkels Johann Sebastian Altnikol. Es ist denkbar, daß für diesen Faber, der an der Universität Leipzig studiert hatte, der Kanon bestimmt war.⁷¹ Andererseits ist Faber auch die latinisierte Form des deutschen Namens Schmidt oder Schmid. Es wäre daher auch möglich, daß

⁶⁹ Dies bedeutet in freier deutscher Übersetzung: «Herr und Besitzer. Es ist dir nicht unbekannt, daß man glücklich ist, einen treuen Freund zu haben. Mögest du daher einen Mann, tätig in den schönen Künsten, als deinen wahren Freund ansehen. – Leipzig, den 1. März 1749.»

⁷⁰ a.a.O. II. S. 718.

⁷¹ Vgl. H.-J. Schulze, a.a.O. S. 91 f.

der Kanon Balthasar Schmid, dem Verleger der Goldberg-Variationen, zuge-dacht war.

So hat sich Bach noch nahe dem Ende seines Lebens mit solchen intellektuellen Spielereien befaßt, die ihm offenbar eine willkommene Entspannung von wichtigerer Schaffenstätigkeit boten.

«Die Kunst der Fuge» (BWV 1080) ist Bachs letztes großes Werk. Der Meister scheint nach Beendigung des Musikalischen Opfers diese gewaltige Aufgabe in Angriff genommen zu haben, und auch hierbei beabsichtigte er, das Werk im Druck erscheinen zu lassen. Ein Teil der Herstellung dürfte zu seinen Lebzeiten erfolgt sein, doch bevor sie vollendet war und bevor er auch nur sein Manuskript abschließen konnte, wurde er vom Tode ereilt. Die Kunst der Fuge blieb ein Torso, und weder das Autograph noch der bald nach Bachs Tod veröffentlichte erste Druck⁷² vermögen ein klares Bild der Absichten des Meisters zu vermitteln. Wir wissen nicht genau, in welcher Reihenfolge die einzelnen Nummern zu spielen sind, noch welches Ende der Komponist für sein Werk geplant hatte;⁷³ möglicherweise rührt sogar der Titel «Die Kunst der Fuge» nicht von Bach her. Andererseits sind die Teile, die wir besitzen, von so majestätischer Größe, daß das Werk selbst in seiner fragmentarischen Form als eine der bedeutendsten Manifestationen des menschlichen Geistes anzusehen ist.

Die Kunst der Fuge erscheint wie eine Fortsetzung des Musikalischen Opfers. Dies ist ebenfalls eine Serie kontrapunktischer Variationen, die alle auf dem gleichen Gedanken beruhen und in der gleichen Tonart stehen. Zwischen den Themen der beiden Werke besteht sogar eine gewisse melodische Übereinstimmung, und wieder gibt Bach in den meisten Stücken keinen Hinweis auf die gewünschte Instrumentation. Wahrscheinlich hatte er für seinen Schwanengesang

⁷² Das Werk wurde Ende 1750 oder Anfang 1751 gedruckt. Eine zweite Auflage, mit einem Vorwort von F. W. Marpurg, erschien 1752. Da der Absatz enttäuschend war, versuchte C. P. E. Bach 1756 die gestochenen Kupferplatten zu verkaufen. Als kein Verleger bereit schien, sie zu erwerben, verkaufte er sie als Altmittel.

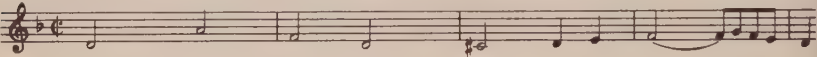
⁷³ Unter den verschiedenen Ausgaben, die diese Probleme zu lösen versuchen, seien die folgenden hervorgehoben: W. Rust (BG, XXV), W. Graeser (Neue BG, XXVIII/1), H. Husmann (Steingräber Nr. 2695), H. T. David (Peters Nr. 3940a), D. F. Tovey (Oxford University Press), M. Bitsch (Durand). In der sehr umfangreichen Literatur über das Werk finden sich wertvolle Arbeiten von H. Riemann («Handbuch der Fugenkomposition» III, Berlin², 1917), W. Graeser (BJ 1924, S. 1 ff.); H. T. David (Jahrbuch Peters 1927), J. Müller-Blattau («Grundzüge einer Geschichte der Fuge», Kassel, 1931, S. 122 ff.); D. F. Tovey («A Companion to the Art of Fugue», London, 1931); H. Husmann («Die Kunst der Fuge als Klavierwerk», BJ 1938, S. 1 ff.); E. Schwebsch («J. S. Bach und die Kunst der Fuge», Kassel² 1955); H. G. Hoke («Studien zur Geschichte der Kunst der Fuge», Beiträge zur Musikwissenschaft 4, 1962, S. 81 ff.); R. Schlötterer-Traimer («J. S. Bach: Die Kunst der Fuge», München, 1966).


hauptsächlich Tasteninstrumente⁷⁴ im Sinn, doch liegt das Werk in Partitur mit selbständigen Systemen für jede Stimme vor. Auch wirkt die Kunst der Fuge besonders eindrucksvoll, wenn sie von einem Streichquartett oder einer gemischten Gruppe von Spielern aufgeführt wird.⁷⁵ Im Musikalischen Opfer und den Vierzehn Kanons war es vor allem die kanonische Verarbeitung, die Bach beschäftigte, in der Kunst der Fuge aber werden die verschiedenen Möglichkeiten der fugierten Schreibweise erforscht. Selbst die vier Kanons in der Kunst der Fuge nehmen in gewisser Hinsicht Bezug auf Probleme der Fugenkomposition.


Trotz – oder vielleicht wegen – seines scheinbar einfachen, geradlinigen Charakters eignet sich das kurze Thema in der Kunst der Fuge gut als Grundstein für den mächtigen Bau. Es ist symmetrisch angelegt und bietet eine vorzügliche Basis für Variation, Umkehrung und Verwendung in Engführung.

Während Bach sein Thema in stets wechselnden rhythmischen und melodischen Veränderungen

Beisp. 69. Das Thema der „Kunst der Fuge“ mit 2 Variationen

Thema 

Var. 

Var. 

vorführt, schafft er gleichzeitig ein umfangreiches Handbuch der Fugenkomposition. Jeder «Contrapunctus» (wie die 14 Variationen bezeichnet sind, um den gelehrten Charakter des Werkes zu betonen) bringt die Lösung eines grundlegenden Problems der Fugenkunst.

Das Werk beginnt mit einer Gruppe von vier Fugen; in Nr. 1 und 2⁷⁶ er-

⁷⁴ Vgl. die oben erwähnten Studien von Tovey und Husmann sowie die Arbeit von G. M. Leonhardt (Den Haag, 1952). Zahlreiche Neuausgaben des Werkes für Klavier liegen vor.

⁷⁵ Streichquartettfassungen wurden von Klemm und Weymar (Ries & Erler) und Harris und Norton (G. Schirmer) vorgelegt; die bekannteste Bearbeitung für Orchester hat W. Graeser angefertigt (Breitkopf & Härtel).

⁷⁶ Die folgende Analyse verwendet die Numerierung des BWV. Eine auf S. 607 dieses Werkes gebrachte Tabelle vergleicht die Liste mit der Anordnung des Bach-Autographs und den Ausgaben von Rust, Graeser, Husmann und David.

scheint das Thema in der Originalgestalt, in Nr. 3 und 4 in der Umkehrung. Dies sind fein ziselierte Stücke von großer formaler Schönheit. Sie sind noch verhältnismäßig einfach im Bau; größere kontrapunktische Komplikationen werden vermieden. In der eindrucksvollen Nr. 3 treten mysteriöse chromatische Kontrapunkte auf. Die anmutige, dabei sehr ausdrucksvolle Fuge Nr. 4 dürfte später hinzugefügt worden sein. Im Autograph, das eine frühere Phase der Arbeit darzustellen scheint, fehlt dieses Stück. Als nächstes bringt der Komponist drei «Gegenfugen» (Nr. 5–7), in denen die Umkehrung des Themas als Antwort (Comes) erscheint. Sie könnten auch als «Engführungsfugen» bezeichnet werden, da der Komponist hier vom Übereinandergreifen der Themeneinsätze starken Gebrauch macht. In Nr. 5 sind die Terzensprünge des Themas mit stufenweisen Fortschreitungen ausgefüllt. Ein mächtiger Höhepunkt ergibt sich gegen Ende, wenn das Thema gleichzeitig in direkter Bewegung und in Gegenbewegung erklingt,

Beisp. 70, *Die Kunst der Fuge*, Nr. 5.



während die Zahl der Stimmen von vier auf sechs steigt. Nr. 6, eine würdevolle, edle Fuge im «Stile francese», hat die punktierten Rhythmen des langsamen Abschnittes einer französischen Ouvertüre. Hier macht Bach von der Technik thematischer Verkleinerung Gebrauch. In der Fuge Nr. 7 («per Augmentationem et Diminutionem») wendet er sowohl die Vergrößerung wie die Verkleinerung der Notenwerte des Themas in den verschiedenen Stimmen an.

Nachdem der Hauptgedanke so gründlich verarbeitet wurde, läßt Bach eine Gruppe von Fugen folgen (Nr. 8–11), in denen Nebenthemen eingeführt werden, die der Komponist schließlich mit einer Variation des Hauptthemas kombiniert. Nr. 9 und 10 sind Doppelfugen mit einem Nebenthema, Nr. 8 und 11 Tripelfugen mit zwei Nebenthemen. Nr. 9 ist im doppelten Kontrapunkt «alla Duodecima» erfunden. Dies bedeutet, daß das Nebenthema unter dem Hauptthema stehen kann oder auch, transponiert um eine Oktave plus Quinte aufwärts, über ihm (vgl. T. 35 und 89). In ähnlicher Weise ist Nr. 10 im doppelten Kontrapunkt «alla Decima» gesetzt (vgl. T. 44 und 69). Bach kompliziert noch seine Aufgabe, indem er gelegentlich eines der beiden Themen in parallelen Terzen oder Sexten einführt (vgl. Nr. 10, T. 75).⁷⁷ Die dreistimmige Tripelfuge

⁷⁷ Nr. 10 erscheint im Autograph in einer kürzeren und primitiveren Form (Nr. 10a), während das Manuskript der endgültigen Fassung fehlt. Irrtümlicherweise gelangte

Nr. 8 und die vierstimmige Tripelfuge Nr. 11 sind thematisch verwandt. Bach verwendet die Umkehrung der drei Themen von Nr. 8 in Nr. 11. Eine chromatische Fortschreitung in Nr. 11⁷⁸ kann sogar als viertes Thema angesehen werden, und so scheint diese Tripelfuge sich dem Charakter einer Quadrupelfuge zu nähern.

Bis zu diesem Punkt ist die Anordnung der Fugen eine logische. Anscheinend war Bach selbst an der Zusammenstellung des Werkes so weit beteiligt. Es ist auch bemerkenswert, daß sich auf einer Seite des Autographs eine Liste der in den Fugen 7 bis 11 gefundenen Fehler in der Originalausgabe findet. Bei dem Rest der Sammlung ist die Sachlage anders. Von Nr. 12 an wirkt die Anordnung des Materials willkürlich, und man kann wohl annehmen daß nunmehr durch den Tod des Komponisten die Herstellung des Druckes der lenkenden Hand beraubt war.

Merkwürdigerweise erscheint hier eine Gruppe von vier zweistimmigen Kanons, deren melodische Linien sich aus Variationen des Hauptthemas ergeben. In der kecken Nr. 15 setzt die Nachahmung im Abstand einer Oktave ein, und das Thema wird sowohl in seiner Originalgestalt wie in der Umkehrung gebracht (T. 41). In dem Kanon *«per Augmentationem in Contrario Motu»* (Nr. 14) läßt Bach die Melodie zuerst im Sopran erklingen; die Nachahmung tritt in Vergrößerung und in der Umkehrung im Baß auf. Mitten in dem Stück (T. 53) ändert sich das Verhältnis der Stimmen, und der Baß übernimmt die Führung. Dieses Problem scheint Bach besonders interessiert zu haben. Das Stück hat sich in zwei Fassungen erhalten, beide in des Komponisten eigener Handschrift. Die restlichen beiden Kanons scheinen späteren Ursprungs zu sein, da sie im Autograph fehlen. Nr. 16 ist ein Kanon *«alla Decima»*, Nr. 17 *«alla Duodecima»*. Sie weisen die übliche Teilung in zwei Abschnitte auf, wobei in der Mitte die Rollen vertauscht werden. Wieder sind sie im doppelten Kontrapunkt der Dezime bzw. Duodezime angelegt und stehen daher in direkter Beziehung zu den Doppelfugen Nr. 9 und 10.

Die verblüffendsten, wenn auch nicht die kompliziertesten Stücke der ganzen Serie sind drei Paare von *«Spiegelfugen»*. In dem ersten Paar, zwei vierstimmigen Fugen (Nr. 12, 1 und 2) bringt Bach alle Stimmen sowohl in der Originalgestalt (*«rectus»*) als auch in vollkommener spiegelbildlicher Umkehrung (*«inversus»*). Um die Spiegelung ganz realistisch zu gestalten, wird der Baß der einen Fuge zum Sopran der anderen, der Tenor zum Alt, der Alt zum Tenor und

diese frühere Version in die Originalausgabe, die somit diese einzige Nummer in zwei Fassungen bringt. Die meisten Ausgaben des 20. Jahrhunderts lassen 10a aus.

⁷⁸ Sie wird in T. 28 eingeführt und gegen Ende der Fuge mit den drei anderen Themen kombiniert.

der Sopran zum Baß. So hat es bei Nr. 12,2 den Anschein, als stünde hier Nr. 12,1 auf dem Kopf. Etwas anders ist der Vorgang bei einem Paar dreistimmiger Spiegelfugen (Nr. 13, 1 und 2). Hier erscheint die Mittelstimme des «rectus» als Sopran des «inversus»; der Baß tritt auf als Mittelstimme und der Sopran als Baß.

Bach scheinen diese Kunststücke Vergnügen gemacht zu haben, denn er schuf noch ein drittes Paar von Spiegelfugen (Nr. 18, 1 und 2). Im Grunde ist dies jedoch lediglich eine für ein Tasteninstrument bestimmte Erweiterung der Fugen Nr. 13. Auf dem Klavier konnten die ursprünglichen Stücke nur von zwei Spielern ausgeführt werden, da die Stimmen zu weit auseinander liegen, um von zehn Fingern bewältigt zu werden. In diesen dreistimmigen Kompositionen würde nun eine der vier Hände der Spieler unbeschäftigt bleiben, was dem Komponisten nicht zusagte. Er fügte daher eine Füllstimme sowohl in Nr. 13,1 wie in dessen Umkehrung Nr. 13,2 ein und verwandelte so die dreistimmigen Kompositionen in vierstimmige für zwei Klaviere. Es ist bezeichnend, daß die Zusatzstimme in beiden Fällen frei erfunden ist und nicht einen Bestandteil des komplizierten kontrapunktischen Gewebes darstellt. In gewisser Hinsicht beeinträchtigt dieser nur aus praktischen Gründen eingeführte Fremdkörper das meisterliche kontrapunktische Gebilde, doch ergibt sich auf diese Weise eine leicht spielbare, anziehende Musik, und dies erschien für Bach von entscheidender Bedeutung.

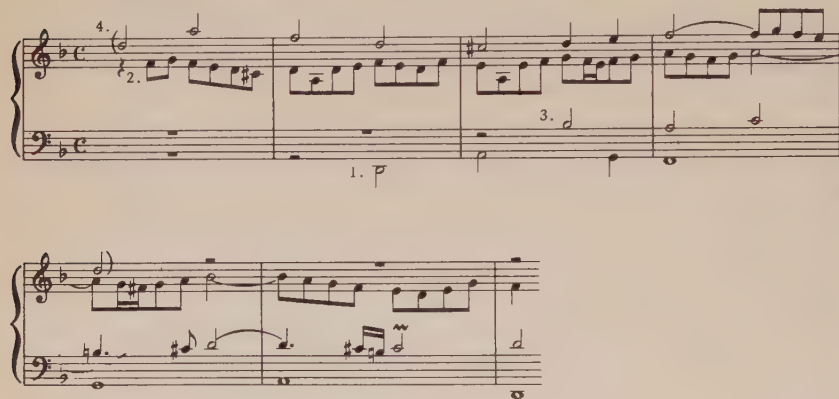
Die mächtige unvollendete Fuge (Nr. 19), die in der Originalausgabe das Gesamtwerk abschließt, ist in mancher Hinsicht problematisch. Schwindende Gesundheit und schließlich der Eintritt des Todes verhinderten Bach, das Stück zu beenden. Das monumentale Fragment wirkt wie eine Tripelfuge, die deutlich in drei Abschnitte zerfällt. Im ersten wird ein majestätisches Thema in langen Noten entwickelt, im zweiten ein emsig dahinhuschender Gedanke in Achteln (T. 115), im dritten ein kraftvolles Thema, das aus den Noten b-a-c-h erwächst (T. 193). Wie ein Künstler der Renaissance, der sich selbst in der Ecke eines Gemäldes darstellte, fügte Bach seinen Namen in das Werk ein. An der Stelle, an der die drei Themen kombiniert werden (T. 235–239), bricht das Autograph ab,⁷⁹ und Philipp Emanuel trug die erklärende Bemerkung ein:

*N. B. – Über dieser Fuge, wo der
Nahme B. A. C. H. im Contrasubject
angebracht worden, ist der
Verfasser gestorben.*

⁷⁹ Merkwürdigerweise endet die Originalausgabe mit T. 232 und läßt daher die Kombination der Themen aus.

Nachfolgende Generationen sahen sich nun vor die faszinierende und gleichzeitig überaus problematische Aufgabe gestellt, die weiteren Absichten des Meisters zu erraten. Frühe Forscher, wie M. Hauptmann, W. Rust und Ph. Spitta, nahmen an, daß die unvollendete Fuge, in der das Hauptthema des ganzen Zyklus fehlt, nicht in das Werk gehört. G. Nottebohm, der berühmte Erforscher der Beethoven-Skizzen, entdeckte jedoch,⁸⁰ daß die drei Themen der Fuge mit dem Hauptthema des Zyklus kombiniert werden können,

Beisp. 71. Die Kunst der Fuge, Nr. 19.



und schloß daraus, daß Bach die Absicht hatte, eine Quadrupelfuge zu schreiben. Diese geistvolle Theorie veranlaßte Riemann,⁸¹ Busoni⁸² und Tovey,⁸³ eine Vollendung des Stückes zu versuchen, indem sie Bachs Fragment einer Trippelfuge in eine Quadrupelfuge erweiterten, die dem Komponisten vorgeschwebt haben mag.⁸⁴

Die Frage, ob Bach sein Werk mit der Quadrupelfuge beenden wollte, läßt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Das Fragment von Nr. 19, das sich erhalten hat, ist wesentlich länger als irgendein anderes Stück des Zyklus. Wenn es von Bach vollendet worden wäre, so hätte es gewiß die ungewöhnlichen Dimensionen angenommen, die von dem Finale eines so gewaltigen Werkes zu erwarten waren. Eine Quadrupelfuge hätte einen würdigen Abschluß für die Kunst

⁸⁰ Musikwelt, 1880, Nr. 21, 22.

⁸¹ In seiner von Schott, Mainz, veröffentlichten Ausgabe der 'Kunst der Fuge'.

⁸² Fantasia Contrappuntistica, 1910.

⁸³ S. 104 seiner Ausgabe.

⁸⁴ Wer aber eine Aufführung des Werkes gehört hat, in der ohne Ritardando die große Fuge plötzlich abbricht, wird ein Erlebnis dieser Art nicht missen wollen und auf einen von späterer Hand hinzugefügten Abschluß verzichten.

der Fuge ergeben, und die Tatsache, daß Bachs eigener Name so auffallend in den dritten Abschnitt eingefügt ist, scheint auch darauf hinzuweisen, daß der Komponist diese Fuge als Schluß-Stück verwenden wollte. Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß dieser monumentalen Fuge eine noch bedeutendere Komposition hätte nachfolgen können.

Andererseits heißt es jedoch in dem von Philipp Emanuel und Bachs Schüler J. F. Agricola abgefaßten Nekrolog:⁸⁵ «Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurf nach, die vorletzte Fuge völlig zuende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten.» Dies würde bedeuten, daß nach der nur als Fragment erhaltenen Fuge Nr. 19 noch eine weitere Quadrupelfuge geplant war, die schließlich zu einer Umkehrung aller Themen geführt hätte.⁸⁶ Geht nun diese interessante Angabe wirklich auf eine direkte Mitteilung Johann Sebastians zurück oder handelt es sich hier um eine mehr oder minder begründete Vermutung der beiden Autoren? Dies läßt sich leider ebensowenig entscheiden wie die nicht minder wichtige Frage nach der Gesamtanlage, die Bach bei seiner letzten Meisterschöpfung vorgeschwebt hat.

Obwohl sich die Kunst der Fuge nur als Torso erhalten hat, gibt es nur wenige Bach-Werke, in denen die gedankliche Arbeit so deutlich hervortritt wie in dieser Komposition. Sie war als ein didaktisches Werk gedacht, und als solches stellt sie die Quintessenz kontrapunktischer Meisterschaft dar. Doch Bach – selbst wenn er dies gewollt hätte – war nicht imstande, nur trockene Anweisungen für den Lernbegierigen zu vermitteln. Unter seinen Händen wandelte sich das Unterrichtswerk in eine von reiner Schönheit erfüllte Dichtung. Der feierliche Ernst, der diese kontrapunktischen Variationen beseelt, verleiht dem Abschiedswerk des Genies den transzendentalen Charakter einer Schöpfung, die an der Schwelle zur Ewigkeit entstand.

⁸⁵ a.a.O. S. 168

⁸⁶ D. Tovey hat tatsächlich seine Ausgabe der Kunst der Fuge mit einer solchen, von ihm selbst herrührenden Quadrupelfuge beschlossen.

NACHWÖRT

Als der junge Bach seine Lehrlingszeit beendet hatte, schien alles auf eine erfolgreiche Laufbahn hinzuweisen. Sowohl in Arnstadt wie in Mühlhausen machte sein Probespiel großen Eindruck, und er war imstande, ein Stellenangebot zu günstigen Bedingungen zu erhalten. In Weimar verbreitete sich sein Ruhm als einzigartiger Orgelvirtuose und Kenner des Instrumentes. In Köthen hatte er ein hoch angesehenes Amt als Hofkapellmeister und wurde von seinem Fürsten auch als Komponist sehr geschätzt. Eine entscheidende Wendung trat jedoch ein, als der achtunddreißigjährige Bach sich in Leipzig niederließ. Hier hatte er weit weniger Gelegenheit, seine Größe als ausübender Künstler und speziell als Orgelvirtuose an den Tag zu legen. Man erwartete von ihm vor allem gute Darbietungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik und eine erfolgreiche Lehrtätigkeit. Soweit dies heute beurteilt werden kann, wurden Bachs überragende Schöpfungen für die Kirche in Leipzig nur wenig beachtet. Diese nicht leicht faßlichen, von tiefem Symbolismus erfüllten Kompositionen mögen von der Gemeinde bestenfalls mit Gleichmut aufgenommen worden sein; schwerlich wurden sie besonders geschätzt oder gar bewundert. Bewunderung erntete Bach nur, wenn er sich außerhalb von Leipzig, so etwa in Dresden oder Kassel, als Orgelvirtuose hören ließ oder wenn er in Berlin, zu Ehren eines Kenners, auf dem Klavier improvisierte.

Auch Bachs sporadische Versuche, als Komponist weltlicher Musik ein größeres Publikum zu gewinnen, waren nicht allzu erfolgreich. Die Arbeit mit dem Collegium musicum, die für prominente Persönlichkeiten verfaßten Werke, die Veröffentlichung im Druck von verschiedenen Klavierkompositionen waren nicht imstande, einen entscheidenden Umschwung herbeizuführen. Mehrere Umstände waren hier im Spiel. Bach war nur selten bereit, einfache, leicht verständliche, «natürliche» Kompositionen zu schreiben, wie sie das rationalistische Zeitalter begehrte. Was er komponierte, wurde wohl von einzelnen Fachleuten als hohe kontrapunktische Leistung bewundert, von der Mehrzahl der Musikfreunde aber als zu kompliziert und im Grunde veraltet angesehen.

Hinzu kam Bachs geringe Neigung, sich zur Geltung zu bringen. Er war durch schöpferische Aufgaben zu sehr beansprucht, um etwa einem Mattheson zu antworten, der ihn dreimal vergebens um biographisches Material für seine

«Grundlage einer Ehrenpforte» ersuchte. Selbst wenn er bemüht war, einen hohen Gönner zufriedenzustellen, fiel es ihm nicht ein, sich in die Lage des Empfängers zu versetzen. So sandte er dem Markgrafen von Brandenburg Konzerte, die die kleine Kapelle des Fürsten kaum bewältigen konnte, dem König von Preußen das Musikalische Opfer in einer kaum verständlichen Ausgabe.

In seinem Schaffen folgte er lediglich dem inneren Gebot. Er führte die Kunst eines zu Ende gehenden Zeitalters zu allerhöchster Glorie, lehnte es jedoch ab, sich mehr als vorübergehend mit der leichten, oft gefühlsseligen Musik des Rokoko zu befassen, wie es die Mode forderte. So kam es, daß nur eine kleine Zahl von Kennern, Freunden und Schülern sich seiner überwältigenden Größe bewußt wurde.

Ihnen ist es zu verdanken, daß Bachs Werke nach seinem Tod nicht ganz vergessen wurden, und daß allmählich sein Ruhm Ausmaße erreichte, die niemand zu seinen Lebzeiten vorausgeahnt hätte.¹

Musiker wie Johann Friedrich Agricola, Johann Philipp Kirnberger, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Ludwig Krebs, Johann Christoph Kittel, Johann Peter Kellner und insbesondere Bachs zweiter Sohn, Philipp Emanuel, bewahrten sein musikalisches Erbe pietätvoll und übermittelten es späteren Generationen. In Wien zählten bereits Gottlieb Muffat (1690–1770) und Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) zu den Verehrern von Bachs kontrapunktischer Kunst. Der musikliebende Freiherr Gottfried van Swieten (1730–1803), der als österreichischer Gesandter in Berlin mit Kirnberger in Verbindung getreten war und auch Emanuel Bach in Hamburg besucht hatte, trug zu einer Würdigung des Meisters in weiteren Kreisen tatkräftig bei. Er wurde 1777 zum Präfekten der Wiener Hofbibliothek ernannt und trat alsbald in direkte Beziehung zu den Wiener Klassikern, denen er seine Begeisterung für die Werke Bachs mitteilte. Joseph Haydn, der die künstlerischen Ansichten des Freiherrn hoch schätzte, erwarb das Wohltemperierte Klavier, die Motetten und die h-Moll-Messe, und Bachs Einfluß tritt in der Polyphonie von Haydns letzten Messen und Oratorien zutage. Mozart (der auch für van Swieten Händelbearbeitungen anfertigte) wurde von Bachs Klavierwerken und Fugen tief beeindruckt; er studierte sie eifrig, kopierte und bearbeitete sie. Als er 1789 Bach-Motetten in Leipzig kennenlernte, war er hingerissen von diesen Werken und bat sich eine Abschrift von «Singet dem Herrn» aus. Im Finale der Jupiter-Symphonie, der c-Moll-Messe, dem Requiem, der Zauberflöte finden sich deutliche Hinweise auf den starken Eindruck, den Bachs Tonsprache auf ihn ausübte.

¹ Vgl. F. Blume, «J. S. Bach im Wandel der Geschichte», Kassel, 1947, und W. Blankenburg, «12 Jahre Bachforschung», AMLXXXVII, 1965.

Beethoven studierte das Wohltemperierte Klavier mit C. G. Neefe (der selbst in Leipzig mit der Bach-Tradition vertraut geworden war) und wurde später von Baron van Swieten in andere Kompositionen des Meisters eingeführt. Die letzten Streichquartette und Klaviersonaten, die Neunte Symphonie und die Missa Solemnis zeigen, wie viel Bachs Werke für den Komponisten auf der Höhe seiner Schaffenskraft bedeuteten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das starke Interesse der Wiener Klassiker an den Werken Bachs von einem ständig wachsenden Kreis Musikbegeisterter geteilt. Das romantische Streben nach tieferer Ausdruckskraft, die größere Bedeutung, welche die Kunst der Vergangenheit für die damalige Zeit gewann, und das neue Verständnis für das religiöse Erleben trugen dazu bei, Bachs Werke in neuem Licht erscheinen zu lassen. 1801 wurde das Wohltemperierte Klavier gleichzeitig von zwei deutschen Firmen sowie von einem Schweizer Verlag herausgebracht. Die Motetten folgten in den anschließenden zwei Jahren. 1802 erschien J. N. Forkels Biographie des Meisters, die hauptsächlich auf Mitteilungen Emanuel Bachs beruhte. Das Buch, das dem Freiherrn van Swieten gewidmet war und bald auch in englischer Sprache vorgelegt wurde, bedeutete einen wichtigen Beitrag zur Bach-Forschung.

Führende Musiker der Zeit unternahmen weitere entscheidende Schritte. C. F. Zelter, der Dirigent der Berliner Singakademie, besaß eine große Sammlung Bachscher Werke, die von Kirnberger und Agricola stammten. Sein junger Schüler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, hatte Gelegenheit, die Partituren zu studieren, und seiner Begeisterung ist es zu danken, daß 1829 – hundert Jahre nach der Leipziger Erstaufführung – die Matthäuspassion von ihm in Berlin zu Gehör gebracht wurde. Zwei Monate später erfolgte eine Wiedergabe der Komposition in Frankfurt am Main unter Johann Nepomuk Schelble. Auch in Kassel wurden unter Louis Spohrs Leitung seit 1824 Bachsche Vokalwerke aufgeführt. So erschlossen sich der musikalischen Welt Bachs unsterbliche Vokalwerke, die, abgesehen von den Motetten, völlig unbekannt gewesen waren. In den folgenden Jahren wurden auch die Matthäus- und die Johannes-Passion gedruckt sowie (1845) die h-Moll-Messe.

Die Bach-Bewegung erhielt auch einen starken Antrieb durch die eifrige Sammelstätigkeit des Prager Sängers Franz Hauser (1794–1870), der vieles aus der Komponierstube der Thomasschule erwarb.² Bestrebungen dieser Art führten 1850, mit tatkräftiger Förderung Robert Schumanns, zur Begründung der ›Bach-Gesellschaft‹, die sich das Ziel setzte, Bachs Gesamtwerk in verlässlichen Ausgaben vorzulegen. Wilhelm Rust (1822–1892), der Enkel eines Schülers von Friedemann Bach, war mehrere Jahre der Hauptherausgeber der Sammlung, in

² Vgl. K. Anton in BJ 1955, S. 7 ff.

der im Laufe von fünfzig Jahren 46 Bände erschienen. Nach Abschluß dieses gigantischen Unternehmens wurde 1900 die «Neue Bach-Gesellschaft» ins Leben gerufen, deren Aufgabe es war, die Werke Bachs in praktischen Ausgaben vorzulegen, Bach-Feste zu veranstalten und das Bach-Jahrbuch herauszugeben. Diese hochbedeutsame Publikation, die noch immer weitergeführt wird, ist eine Schatzkammer für den Bach-Forscher, da sie eine Fülle wichtiger Studien über Einzelprobleme bietet. Von 1907 bis 1939 wurde das Bach-Jahrbuch von Arnold Schering herausgegeben, einem führenden Bach-Forscher des 20. Jahrhunderts, der auch wichtige Beiträge aus der eigenen Feder an dieser Stelle veröffentlichte. Seit 1953 steht das Jahrbuch unter der ausgezeichneten Schriftleitung von Werner Neumann, Leipzig, und Alfred Dürr, Göttingen.

Auch grundlegende biographische Studien über Bach erschienen im 19. und 20. Jahrhundert. Der Pionierarbeit C. H. Bitters im Jahre 1865 folgte 1873 bis 1880 die große Biographie Philipp Spittas, ein epochemachendes Werk, das Bachs Leben und Schaffen im Zusammenhang mit den Strömungen seiner Zeit mit tiefster Sachkenntnis und unfehlbarem Feingefühl analysierte. Im Gegensatz zu Spittas philologischer und historischer Einstellung behandelte Albert Schweitzer in seiner Biographie von 1905 Probleme, die mit der ästhetischen Einschätzung und der Aufführung Bachscher Werke zusammenhängen. Er wies auf die bildlichen Züge in Bachs Musik hin und eröffnete hiermit neue Wege zum Verständnis barocker Tonsprache. Der englische Historiker Charles Sanford Terry untersuchte andererseits die biographischen Quellen und legte 1928 eine eingehende Darstellung von Bachs Leben vor.

Der zweihundertste Todestag im Jahre 1950 gab der Bach-Forschung neuen Ansporn zu bedeutsamer Tätigkeit. Unter den zahlreichen Veröffentlichungen des Jahres ist W. Schmieders «Bach Werke Verzeichnis» hervorzuheben, das den ersten wissenschaftlich fundierten thematischen Katalog aller Bach-Werke mit wertvollen bibliographischen Angaben für jede Komposition bietet. Friedrich Smend, dem wir tiefeschürfende Untersuchungen von Bachs geistlichen Vokalwerken verdanken, lieferte ein wertvolles Buch über des Meisters Schaffens-tätigkeit in Köthen. Von überragender Bedeutung ist ein vom Bach-Institut in Göttingen und dem Bach-Archiv in Leipzig unternommenes Projekt. Da die alte Gesamtausgabe den Ansprüchen moderner Forschung nicht mehr entspricht, wurde beschlossen, eine neue Ausgabe sämtlicher Werke zu veröffentlichen, in der die Kompositionen in allen erreichbaren authentischen Fassungen vorgelegt werden. Die Neue Bach-Ausgabe folgt getreu den Originalquellen, bietet aber auch eine gute Grundlage für praktische Aufführungen. Zur Erzielung des besten Textes unternahmen die Herausgeber die gründlichste Überprüfung und Neueinschätzung aller vorliegenden Quellen. Bachs eigene Schrift sowie die sei-

ner Helfer und Kopisten, die Wasserzeichen im Papier und andere wichtige Kriterien werden aufs sorgfältigste untersucht. Es wird sogar mehr als eine Fassung des gleichen Werkes vorgelegt, falls die Quellen bedeutende Abweichungen zeigen. Von besonderer Wichtigkeit sind die jeden Band begleitenden kritischen Berichte, die eine Fundgrube wertvoller Angaben darstellen. Noch im dritten Jahrhundert nach Bachs Tod sind Forschern wie Georg von Dadelsen, Alfred Dürr und Werner Neumann wichtige Entdeckungen gelungen. Neue Einblicke haben sich eröffnet in die schöpferische Tätigkeit einer der gewaltigsten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Musik. Der Versuch Friedrich Blumes, auf Grund der frisch gewonnenen Erkenntnisse ein «neues Bach-Bild» zu zeichnen, in dem der Kirchenmusik des Meisters nur ein verhältnismäßig bescheidener Raum gewährt wird, muß wohl als zu weitgehend angesehen werden. Fest steht, daß bei Bach geistliche und weltliche Kunst eng verbunden sind. Der Ausdruck eines starken Glaubens in Bachs Kirchenmusik kann nicht weggeleugnet werden; er hat durch Jahrhunderte unzähligen Musikfreunden Kraft und Erhebung gespendet. Daß Bach mit gleicher schöpferischer Genialität sich der Komposition von Werken zuwendete, die ihrem Text oder ihrer Bestimmung nach als weltlich anzusehen sind, ist ein neuerlicher Beweis für seine Größe und Vielseitigkeit.

Die intensive Beschäftigung der Forschung mit Bach spiegelt eine in der ganzen musikalischen Welt zu beobachtende Strömung. Bachs Werke spielen eine hochbedeutsame Rolle in unseren Konzertprogrammen, und ihre Wirkung auf die Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts kann kaum überschätzt werden. Brahms, Reger, Busoni, Schönberg, Berg, Hindemith; Casella, Malipiero, Respighi; Franck, Widor, Honegger; Elgar, Walton, Britten; Copland, Harris, Piston zählen zu der großen Zahl schöpferischer Musiker, die von den Kompositionen des Thomaskantors wichtige Anregungen empfangen.

In der Geschichte der Kunst ereignet es sich oft, daß dem seiner Zeit voraneilenden Genie erst nach seinem Tod Anerkennung gezollt wird. Bei Bach ist die Lage etwas anders. Zu seinen Lebzeiten wurde seine Musik oft als veraltet angesehen. Der Nachwelt aber hat sie den Weg zu ungeahnten künstlerischen Erlebnissen erschlossen. Sie erwies sich als ein unversiegbarer Quell, der auf den breiten Strom westlichen künstlerischen Schaffens belebend einwirkte. Immer wieder hat Bachs Musik das Werk späterer Generationen entscheidend befruchtet und sich als unvergängliches Erbgut abendländischer Tonkunst erwiesen.

ANHANG

LITERATURVERZEICHNIS

IN AUSWAHL

- ADLER, G., *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., Berlin, 1930
- ADLUNG, J., *Musica Mechanica Organoedi*, 1768. Neudruck (Chr. Mahrenholz) Kassel, 1931
- ALAIN, O., *Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J. S. Bach*, *Revue de Musicologie* LXI/1, 1975
- ALDRICH, P., *Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works*, New York, 1951
- AUERBACH, C., *Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Kassel, 1953
- BACH, C. P. E.-AGRICOLA, J. F., *Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754*, mit Einleitung von B. F. Richter, *BJ* 1920
- BACH-GEDENKSCHRIFT 1950. Im Auftrage der Internationalen Bachgesellschaft hg. von Karl Matthaei. Zürich, 1950
- BACH, J. S., Neudruck v. 26 Abhandlungen verschiedener Autoren, erschienen zwischen 1940 u. 1967, mit einer Einf. v. W. Blankenburg. Darmstadt, 1970
- BENARY, P., *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach*, *BJ* 1958
- BESSELER, H.-KRAFT, G., *J. S. Bach in Thüringen*, Weimar, 1950
- BESSELER, H., *Zur Chronologie der Konzerte J. S. Bachs*, Festschrift Max Schneider, Leipzig, 1955
- *Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs*, Kassel, 1956
- BITSCH, M., *Deux canons énigmatiques de J. S. Bach*, *Revue de Musicologie* LXII/2, 1976
- BITTER, C. H., *J. S. Bach*, 2. Aufl., Berlin, 1881
- BLANKENBURG, W., *Einführung in Bachs H-Moll-Messe*, Kassel, 1950
- *Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium J. S. Bachs*, *MuK* 1962
- *Zwölf Jahre Bachforschung*, *AML XXXVII*, 1965
- *Das Verhältnis v. geistlicher u. weltlicher Musik im Werk J. S. Bachs*. Musik und Verlag, Kassel, 1968
- BLUME, F., *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel, 1947
- *J. S. Bach*, *MGG*, B. I., Kassel, 1949
- *Umrisse eines neuen Bach-Bildes*, *Musica* 16, 1962
- *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel, 1965
- BODKY, E., *Der Vortrag der Klavierwerke J. S. Bachs*. Tutzing, 1970
- BOYDEN, D. D., *The Violin and Its Technique in the 18th Century*, *MQ* 1950
- *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London 1965, revidiert 1967.
- BRAINARD, P., *Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion*, *JAMS XXII*, Summer 1969
- BRANDTS-BUYS, H., *Het wohltemperirte Clavir*, Arnhem, 1944
- BRECKOFF, W., *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers*, *Mf* 1965
- BRUYCK, C. van, *Technische u. ästhet. Analysen des wohltemperierten Klaviers*. Nachdr. d. Ausg. 1925, Wiesbaden, 1972
- BUCHER, E., *J. S. Bach. L'oeuvre et la vie*, Paris, 1963

- CHAILLEY, J., *Les Passions de J. S. Bach*, Paris, 1963
- *L'Art de la Fugue de J. S. Bach*, Paris, 1971
 - *Les chorales pour l'orgue de J. S. Bach*, Paris, 1974
- CHERBULIEZ, A. E., *J. S. Bach, sein Leben und sein Werk*, Olten, 1946
- CZACZKES, L., *Bachs chromatische Fantasie u. Fuge. Form u. Aufbau*, Wien, 1971
- DAELENSEN, G. von, *Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs*, Tübinger Bach-Studien 1, Trossingen, 1957
- *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, Tübinger Bach-Studien 4/5, Trossingen, 1958
 - *Zur Entstehung des Bach'schen Orgelbüchleins*, Festschrift F. Blume, Kassel, 1963
- DANCKERT, W., *Beiträge zur Bachkritik*, Kassel, 1934
- DAVID, H. T., *J. S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation, and Analysis*, New York, 1945
- DAVID, J. N., *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach*, Göttingen, 1957
- *Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach*, Göttingen, 1959
 - *Das wohltemperierte Klavier*, Göttingen, 1962
- DEHNERT, M., *Das Weltbild J. S. Bachs*, Leipzig, 1948
- DIETRICH, F., *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1929
- *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel*, BJ 1931
- DONINGTON, R., *Tempo and Rhythm in Bach's Organ Music*, London, 1960
- DUFOURCQ, N., *J. S. Bach, le maître de l'orgue*, Paris, 1948
- *Le Clavecin*, Paris, 1949
- DÜRR, A., *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig, 1951
- *Zur Chronologie der Leipziger Vokalmusik J. S. Bachs*, BJ 1957
 - *Die Kantaten von J. S. Bach*, Kassel, 1971
- EMERY, W., *Notes on Bach's Organ Works*, London, 1953 ff.
- *Bach's Ornaments*, London, 1961
- ENGEL, H., *J. S. Bach*, Berlin, 1950
- EPPSTEIN, H., *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschriften*, BJ 1969
- *J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Upsala, 1966
- FENNER, J., *Aussagemöglichkeiten barocker Musik, untersucht ... an verschiedenen Orgelwerken J. S. Bachs*, Kassel, 1972
- FINLAY, J., *J. S. Bachs weltliche Kantaten*, Göttingen, 1950
- FISCHER, E., *J. S. Bach*, Bern, 1948
- FISCHER, W., *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs*, Musikwissenschaftlicher Kongreß Basel, Leipzig, 1925
- FLORAND, F., *Jean-Sebastien Bach; l'oeuvre d'orgue*, Paris, 1947
- FOCK, G., *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg, 1950
- FORKEL, J. N., *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, hg. v. J. Müller-Blattau, Kassel, 1950; hg. v. W. Vetter, Kassel, 1968
- FREYSE, C., *Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach*, Leipzig, 1933
- *Das Bach-Haus zu Eisenach*, BJ 1939, 1940–48
 - *Bachs Antlitz. Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie*, Eisenach, 1964
- GECK, M., *Die Wiederentdeckung der Mathäusp passion im 19. Jh.*, Regensburg, 1967
- *Bach-Interpretation*, Festschrift W. Blankenburg z. 65. Geburtstag, hgg. v. M. Geck, Göttingen, 1969
 - *Gattungstraditionen u. Altersschichten in d. Brandenburgischen Konzerten*, Mf 1970

- GEIRINGER, K., *The Lost Portrait of Bach*, New York, 1950
 – *Symbolism in the Music of Bach*, Washington D. C. 1956
 – *Die Musikerfamilie Bach*, 2. Aufl., München, 1977
- GERBER, R., *Über Formstrukturen in Bachs Motetten*, Mf 1950
- GILLESPIE, J., *Five Centuries of Keyboard Music*, Belmont, 1965
- GRACE, H., *The Organ Works of Bach*, London, 1922
- GRAY, C., *The 48 Preludes and Fugues of J. S. Bach*, London, 1938
- GURLITT, W., *J. S. Bach. Der Meister und sein Werk*. 3. Aufl., Kassel, 1949
- HAAS, R., *Musik des Barocks*, Potsdam, 1929
- HAHN, H., *Die musikalische Symbolik im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, Symbolon, Basel, 1966
 – *Symbol und Glaube im ersten Teil des Wohltemperierten Klavier*. Wiesbaden, 1973
- HAMEL, F., *J. S. Bach. Geistige Welt*, Göttingen, 1951, 4. Aufl., Göttingen, 1968
- HAMMERSCHLAG, J., *Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte*, Auswahl d. Dokumente. 9. Aufl., Stuttgart, 1967
- HARMON, Th., *Performance and the Affektenlehre in Bach's Orgelbüchlein*. The Diapason 1972, 1973
- HASSE, K., *J. S. Bach*, Leipzig, 1946
- HAUSWALD, G., *Zur Stilistik von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, AfMw 1957
- HEIMANN, W., *Der Generalbass-Satz ... in Bachs Choral-Satz*, München, 1973
- HELM, S., *Zahlen in J. S. Bachs Mathäus-Passion*. MuK, 1970
- HELMAN, D., *J. S. Bach. Ende und Anfang*, Gedenkschrift zum 75. Geburtstag des Thomaskantors Günther Ramin. Wiesbaden, 1973
- HERZ, G., *J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Bern, 1936
 – *Cantata No 4, Christ lag in Todesbanden*. Norton Critical Scores, New York, 1967
 – *Cantata No 140, Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Norton Critical Scores, New York, 1972
- HILGENFELDT, C. L., *J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke*, Leipzig, 1850
- HINDEMITH, P., *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe*. Wiesbaden, 1953
- HINDERMANN, W. F., *Die nachösterlichen Kantaten des Bach'schen Choralkantaten Jahrgangs*. Hofheim, 1975
- HUBER, A. G., *Auf den Geisteswegen von J. S. Bach und L. van Beethoven*, Strasbourg, 1968
- HULL, A. E., *Bach's Organ Works*, London, 1929
- JANSEN, M., *Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht*, BJ 1937
- JAUERNIG, R., *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, hg. von H. Bessler u. G. Kraft, Weimar, 1950
- JÖDE, F., *Die Kunst Bachs dargestellt an seinen Inventionen*, Wolfenbüttel, 1926
- KAEGI, W., *Die simultane Denkweise in J. S. Bachs Inventionen, Sinfonien und Fugen*, Basel, 1951
- KELLER, H., *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig, 1948
 – *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig, 1950
 – *Das wohltemperierte Klavier von J. S. Bach*, Kassel, 1965
- KINSKY, G., *Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs*, Wien, 1937
- KLOTZ, H., *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel, 1934
 – *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 1950
- KNICK, B., *St. Thomas zu Leipzig*. Wiesbaden, 1963
- KRAFT, G. und BOCK, E., *Bach in Eisenach*, Jena, 1967

- KURTH, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 4. Aufl., Bern, 1946
- LANDON, H. C. R. and CHAPMAN, R. E., *Studies in Eighteenth Century Music, a Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, mit Bach-Beiträgen von W. E. Buszin, Th. Gollner, G. Herz, G. Rose, London und New York, 1970
- LOGEMANN, C. W., *The Canons in the Musical Offering. An example of Computational Musicology*. In «Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft», hg. von H. Heckmann. Regensburg, 1967
- LUEDTKE, H., *J. S. Bachs Choralvorspiele*, BJ 1918
- MARSHALL, R. L., *Musical sketches in J. S. Bach's cantata autographs*. Studies in music history, essays for Oliver Strunk. Hg. v. Harold S. Powers. Princeton, 1968
- *How J. S. Bach composed four-part chorales*. MQ 1970
- *The compositional process of J. S. Bach*. Princeton, 1972
- MENDEL, A., *On the Keyboard Accompaniment to Bach's Leipzig Church Music*, MQ 1950
- *On the Pitches in Use in Bach's Time*, MQ 1955
- MENKE, W., *History of the Trumpet of Bach and Handel*, London, 1934
- MEZGER, M., *Botschaft und Glaube in J. S. Bachs Kirchenmusik*. Wolfenbüttel, 1964
- MIES, P., *Die geistlichen Kantaten J. S. Bachs*, Wiesbaden, 1960
- MIZLER, L. C., *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1736–54
- MOSER, H. J., *J. S. Bach*, 2. Aufl., Berlin, 1943
- MÜLLER v. ASOW, E., und H., *J. S. Bach Briefe. Gesamtausgabe*. 2. Aufl., Regensburg, 1950
- NEUMANN, W., *J. S. Bach's Chorfüge*, Leipzig, 1938
- *J. S. Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig, 1956
- *Auf den Lebenswegen J. S. Bachs*, Berlin, 1957
- *Bach. Eine Bildbiographie*. Berlin, 1965
- *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. 3. neubearbeitete Aufl., Leipzig, 1967
- *Das kleine Bachbuch*. Salzburg, 1971
- NEUMANN, W., und SCHULZE, H. J., *Bach Dokumente*. I, Kassel, 1963; II, Kassel, 1969; III, Kassel, 1972
- NEWMAN, W. S., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, N. C., 1959
- PAUMGARTNER, B., *J. S. Bach. Leben und Werk*, I, Zürich, 1950
- PETZOLDT, R., *J. S. Bach*. 9. Aufl., Leipzig, 1970
- PIRRO, A., *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*, Paris, 1895
- *J. S. Bach*, Paris, 1906
- *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris, 1907
- POTTGIESSER, K., *Die Briefentwürfe des J. Elias Bach*, *Die Musik*, 1912–13
- RAUPACH, H., *Das wahre Bildnis J. S. Bachs*, Wolfenbüttel, 1950
- RICHTER, B. F., *Über die Motetten Sebastian Bachs*, BJ 1912
- RIEMANN, H., *Katechismus der Fugenkomposition*, 2. Aufl., Leipzig, 1906
- RIEMENSCHNEIDER, A., *The Use of the Flutes in the Works of J. S. Bach*, Washington, D. C., 1950
- ROBERTSON, A., *The church cantatas of J. S. Bach*. London, 1972
- ROTHSCHILD, F., *Stress and Movement in the works of J. S. Bach*. London, 1966
- RUBIN, A., *J. S. Bach: The Modern Composer*, Boston, 1976
- SCHEIBE, J. A., *Critischer Musicus*, Leipzig, 1745
- SCHEIDE, W. H., *J. S. Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, BJ 1959, 1961, 1962

- SCHERING, A., *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig, 1936; 1954, Nachdr. Wiesbaden, 1968
- *Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1941
- *Das Symbol in der Musik*, Leipzig, 1941
- *Über Kantaten J. S. Bachs*, mit Vorwort von F. Blume, Leipzig, 1942
- SCHLÖTTERER-TRAIMER, R., *J. S. Bach: die Kunst der Fuge*, München, 1966
- SCHMIEDER, W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*, Leipzig, 1950, 4. Aufl., Wiesbaden, 1969
- SCHMITZ, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz, 1950
- SCHNEIDER, M., *Bach Urkunden in Veröffentlichungen der Neuen Bach Gesellschaft*, XVII/3, 1916
- SCHRADE, L., *Bach: the Conflict between the Sacred and the Secular*, Journal of the History of Ideas, 1946
- SCHREYER, J., *Beiträge zur Bachkritik*, Leipzig, 1911–13
- SCHULZE, H. J., s. NEUMANN
- SCHWEITZER, A., *J. S. Bach*, Leipzig, 1908; Neuaufl. 1960
- SCHWENDOWIUS, B., und DÖMLING, W., *J. S. Bach. Zeit, Leben, Wirken*. Kassel, 1976
- SEIFFERT, M., *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig, 1899
- SERAUKY, W., *Die Johannespassion von J. S. Bach und ihr Vorbild*, BJ 1954
- SIEGELE, U., *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, BJ 1962
- *Kompositionsweise ... in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Stuttgart, 1975
- SMALLMAN, B., *The background of Passion Music. J. S. Bach and his Predecessors*. 2nd rev. ed. New York, 1970
- SMEND, F., *Die Johannespassion von Bach*, BJ 1926
- *J. S. Bach: Kirchenkantaten*, 6 Bde, Berlin, 1948–49
- *J. S. Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel, 1950
- *Bach in Köthen*, Berlin, 1951
- *Bach-Studien*. Gesammelte Reden und Aufsätze, hg. von Christoph Wolff. Kassel, 1969
- SPITTA, P., *J. S. Bach*, Leipzig, 1873–80; 3. Aufl., Leipzig 1921, 5. Aufl. Wiesbaden 1962
- *Über die Beziehungen J. S. Bachs zu C. F. Hunold und M. v. Ziegler*, Historische und philologische Aufsätze, Berlin, 1884
- STEGLICH, R., *J. S. Bach*, Potsdam, 1935
- *Wege zu Bach*, Regensburg, 1949
- STIEHL, H., *St. Thomas zu Leipzig*. 2. Aufl., Berlin, 1971
- STILLER, G., *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel, 1970
- SUMNER, W. L., *The Organ of Bach*. Hinrichsen's Musical Yearbook VIII, 1956
- TAGLIAVINI, L. F., *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padua, 1956
- TELL, W., *Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert*, Leipzig, 1955
- TERRY, C. S., *Bach's Chorals*, Cambridge, 1915–1921
- *Johann Sebastian Bach; übertragen von Alice Klengel*. Leipzig (1929)
- *Bach's Orchestra*, London, 1932
- *Bach: The Passions*. Nachdr. Westport, 1971
- THIELE, E., *Die Chorfugen J. S. Bachs*, Bern, 1936
- TIRSOT, J., *J. S. Bach*, Paris, 1934
- TOVEY, D. F., *A Companion to the Art of Fugue*, London, 1931
- VETTER, W., *Der Kapellmeister Bach*. Versuch einer Deutung, Potsdam, 1950

- WALTER, B., *Von der Musik*, Frankfurt, 1957
- WERKER, W., *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach*, Leipzig, 1969
- WHITTAKER, W. G., *The Cantatas of J. S. Bach*, London, 1959
- WIEGAND, F., *J. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt*, Arnstadt, 1950
- WINTERFELD, C. von, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig, 1843–47
- WOLFF, Chr., *Der Stile Antico in der Musik J. S. Bachs*, Wiesbaden, 1968
- *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bach'scher Werke in «Bach-Interpretationen»*, Göttingen, 1969
- *New Research on Bach's «Musical Offering»*. MQ 1971
- *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, JAMS XXIX, Summer 1976
- WUSTMANN, R., *J. S. Bachs Kantatentexte*, Leipzig, 1913

Nachtrag 1984

- ADEL, H., *Bach's Die Kunst der Fuge*, Lanham, 1983.
- AXMACHER, E., *Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion*, BJ 1978
- BERGEL, E., *Die Kunst der Fuge*, Bonn, 1980
- BLANKENBURG, W., *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs ... BJ* 1977
- *Das Weihnachtsoratorium von J.S. Bach*, Kassel 1982
- BREIG, W., *Bachs «Kunst der Fuge»; Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter*, BJ 1982
- BRINKMANN, R., *Bachforschung und Bachinterpretation heute*, Symposium, Marburg 1978, Kassel, 1981
- DAW, St., *The music of J. S. Bach, the choral works*, Rutherford, 1981
- DEHNHARD, W., und RICHTER, G., *Bachstunden*, Hessen/Nassau, 1978
- HÄFNER, K., *Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll Messe*, BJ 1977
- HERZ, G., *Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen*, BJ 1978
- JERSILD, J., *Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie*, BJ 1980
- KRAFT, R., *J. S. Bach: Die Kunst der Fuge*, Tutzing, 1977
- KRAPE, G., *Bach, improvised ornamentation and keyboard cadenzas*, Dayton, 1983
- KRAUSSE, H. K., *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten J. S. Bachs*, BJ 1981
- NEUMANN, W., *Bilddokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs*, Kassel, 1979 = *Bach-Dokumente*, Bd. 4
- OTTERBACH, Fr., *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, Stuttgart, 1982
- PREUSZ, H., *Bachs Bibliothek*, in: Festgabe für Th. Zahn, Leipzig, 1928
- RICHTER, K. P., *Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach*, Tutzing, 1982
- RILLING, H., *J. S. Bachs H-moll-Messe*, Stuttgart, 1979
- ROBERTSON, A., *Bach: a biography*, London, 1977
- SCHEIDE, W. H., *«Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, BJ 1982

- SCHWENDOWIUS, B., *Johann Sebastian Bach: Zeit, Leben, Wirken*, Kassel, 1976
- STAUFFER, G. B., *The organ preludes of J.S. Bach*, Ann Arbor, 1980
- STEINITZ, P., *Bach's Passions*, New York, 1978
- *Performing Bach's vocal music*, Croydon, 1980
- THEILL, G. A., *Die Markuspassion von J.S. Bach*, Steinfeld, 1978
- VOGT, H., *Joh. Seb. Bachs Kammermusik*, Stuttgart, 1981
- WILHELMI, TH., *Bachs Bibliothek*, BJ 1979
- WILLIAMS, P., *The Organ Music of J.S. Bach*, 2 Vol., Cambridge, 1980
- WOLFF, CHR., *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, BJ 1977
- ZULAUF, M., *Die Harmonik J.S. Bachs*, Bern, 1927, Neudruck Liechtenstein, 1978

VERZEICHNIS DER KOMPOSITIONEN

- Bauernkantate, s. Kantate, BWV 212
- Brandenburgische Konzerte, s. Konzerte
- Capriccio, s. Klavierwerke
- Cello, s. Violoncello
- Cembalo, s. Klavierwerke, Flöte u. Klavier; Viola da gamba u. Klavier; Violine u. Klavier; Konzerte mit Orchesterbegleitung
- Chaconne, s. Violine solo (Partita d-Moll)
- Choräle, vierstimmige Harmonisierungen 133 A, 134-135
- Choralvorspiele, s. Orgelwerke unter betreffenden Titeln
- Ciacona, s. Violine solo (Partita d-Moll)
- Clavier, s. Klavier
- Dorische Toccata und Fuge, s. Orgelwerke
- Duette, s. Orgelwerke
- Englische Suiten, s. Klavierwerke
- Fantasien, s. Klavierwerke und Orgelwerke
- Flöte solo
- Partita a-Moll 305
- Flöte und Generalbaß
- Sonate C-Dur (nicht von Bach) 303
- Sonate E-Dur 305
- Sonate e-Moll 305
- 2 Flöten und Generalbaß
- Sonate G-Dur 314
- Flöte und Klavier
- Sonate A-Dur 315, 316
- Sonate h-Moll (g-Moll) 315, 316
- Sonate Es-Dur (nicht von Bach) 303, 316 A
- Flöte, Violine und Generalbaß
- Sonate c-Moll (Musikalisches Opfer)
- Sonate G-Dur (C. P. E. Bach?) 303, 304 A
- Französische Suiten, s. Klavierwerke
- Fugen, s. Klavierwerke und Orgelwerke
- Goldberg-Variationen, s. Klavierwerke
- Harfe: Suite E-Dur 310 A, 313 A
- Himmelfahrtsoratorium, s. Oratorien
- h-Moll-Messe, s. Messen
- Inventionen, s. Klavierwerke
- Italienisches Konzert, s. Klavierwerke
- Johannespassion, s. Passionen
- Kanons 104, 298, 338-341
- Kantaten, kirchliche und weltliche komponiert vor 1708 136-140
- 1714 140-142
- 1715-16 142-144
- 1723-24 (1. Leipziger Jahrgang) 144-151
- 1724-25 (2. Leipziger Jahrgang) 151-161
- 1725-27 (3. Leipziger Jahrgang) 161-166
- 1728-29 (4. Leipziger Jahrgang) 166-167
- 1730- 167-172
- Kantate, BWV 1 133 A, 152 A, 157
- - 2 152 A
- - 3 152 A
- - 4 137, 139-140, 145 A, 152 A
- - 5 152 A
- - 6 152 A, 158-159, 253
- - 7 152 A, 153-154
- - 8 152 A
- - 9 170, 171 A
- - 10 152 A, 253
- - 11 133 A, 189-190, 204
- - 12 140, 145 A, 204, 258
- - 13 161 A, 162 A
- - 15 136, 161 A

Kantaten, kirchliche und weltliche (Forts.)

Kantate, BWV	16	161 A, 162 A
-	-	17 161 A, 162 A, 202
-	-	18 140, 145 A
-	-	19 101 A, 162 A, 163-164
-	-	20 133 A, 142, 146-147, 152 A
-	-	21 140-142, 145 A
-	-	22 59 A, 144
-	-	23 145 A
-	-	24 145 A
-	-	25 145 A, 146
-	-	26 152 A
-	-	27 161 A, 162 A
-	-	28 161 A, 162
-	-	29 149 A, 168-169, 204, 310
-	-	31 143, 145 A
-	-	32 45 A, 133 A, 142, 161 A, 162 A
-	-	33 152 A
-	-	34 und 34a 161 A, 171-172
-	-	35 162, 163, 327
-	-	36 und 36a 62, 133 A, 161 A
-	-	37 133 A, 145 A, 146
-	-	38 152 A
-	-	39 161 A, 162 A
-	-	40 133 A, 145 A, 146, 202
-	-	41 152 A
-	-	42 152 A
-	-	43 133 A, 161 A, 162 A
-	-	44 145 A, 146
-	-	45 161 A, 162 A
-	-	46 145 A, 146, 147, 148-149, 204
-	-	47 161 A
-	-	48 145 A, 146, 161 A
-	-	49 133 A, 161 A, 162 A, 163, 327 A
-	-	50 172
-	-	51 169-171

Kantate, BWV

52	161 A, 162, 163, 325 A
-	- 54 140, 199
-	- 55 133 A, 161 A, 162
-	- 56 133 A, 161 A, 162, 165-166
-	- 57 161 A, 162 A
-	- 58 161 A, 162 A
-	- 59 145 A, 310 A
-	- 60 133 A, 145 A, 146-147
-	- 61 133 A, 140, 142, 145 A
-	- 62 152 A
-	- 63 145 A
-	- 64 133 A, 145 A, 146
-	- 65 133 A, 145 A, 146, 150-151
-	- 66 45 A, 145 A
-	- 67 145 A, 146, 202
-	- 68 152 A, 153, 159-160, 166, 179
-	- 69 und 69a 145 A, 146, 149 A
-	- 70 und 70a 142, 144, 145 A
-	- 71 23, 25, 136-138, 149
-	- 72 142, 161 A, 162, 202
-	- 73 145 A
-	- 74 133 A, 152 A, 153
-	- 75 144, 145, 146
-	- 76 145, 152 A, 238
-	- 77 145 A
-	- 78 133 A, 152 A, 154-156, 167
-	- 79 133 A, 160, 202
-	- 80 und 80a 142, 144, 152, 157-158
-	- 81 133 A, 145 A
-	- 82 161 A, 162
-	- 83 145 A, 161 A
-	- 84 161 A, 162
-	- 85 152 A
-	- 86 145
-	- 87 152 A, 153

Kantaten, kirchliche und weltliche (Forts.)

Kantate, BWV	88	161 A, 162 A
-	-	89 145
-	-	90 145 A
-	-	91 152 A, 156-157
-	-	92 133 A, 152
-	-	93 152 A, 171 A, 253
-	-	94 152 A
-	-	95 145 A
-	-	96 152 A
-	-	97 142, 171 A
-	-	98 161 A
-	-	99 152 A, 171 A
-	-	100 171 A
-	-	101 152 A
-	-	102 161 A, 162 A, 202
-	-	103 133 A, 152 A, 153
-	-	104 145 A, 146, 151
-	-	105 133 A, 145 A, 146-148
-	-	106 136-139
-	-	107 152 A
-	-	108 133 A, 152 A, 153
-	-	109 145 A, 146
-	-	110 161 A, 163, 201, 331, 332
-	-	111 152 A, 171 A
-	-	113 152 A
-	-	114 152 A
-	-	115 152 A
-	-	116 152 A
-	-	119 142, 145 A, 146, 149-150
-	-	120 und 120a 45 A, 149 A, 166, 171 A, 204, 310
-	-	121 152 A
-	-	122 152 A
-	-	123 152 A
-	-	124 152 A
-	-	125 152 A
-	-	126 152 A
-	-	127 152 A
-	-	128 152 A, 153
-	-	129 161 A
-	-	130 152 A
-	-	131 25, 136-137, 152 A

Kantate, BWV	132	34 A, 142
-	-	133 152 A
-	-	134 und 134a 45 A, 144, 145 A, 179
-	-	135 152 A
-	-	136 145, 202
-	-	137 149 A, 152 A, 161, 253
-	-	138 145 A, 146, 202
-	-	139 152 A
-	-	140 133 A, 167-168, 253
-	-	144 145 A, 146
-	-	145 166
-	-	146 326 A
-	-	147 und 147a 142, 144, 145 A
-	-	148 145 A, 146
-	-	149 166-167, 179
-	-	151 161 A
-	-	152 131 A, 140
-	-	153 133 A, 145 A, 146
-	-	154 145 A
-	-	155 142, 145 A
-	-	156 166, 327 A
-	-	157 161 A
-	-	159 133 A, 166
-	-	161 34 A, 142-144
-	-	162 142, 145 A
-	-	163 131 A, 142
-	-	164 142, 161
-	-	165 142, 145 A
-	-	166 145
-	-	167 145 A
-	-	168 142, 161
-	-	169 161 A, 162, 163, 327 A
-	-	170 161 A, 162
-	-	171 166, 204
-	-	172 133 A, 140, 145 A
-	-	173 und 173a 45 A, 144, 145 A, 179
-	-	174 166, 325 A
-	-	175 133 A, 152 A, 153, 310 A
-	-	176 133 A, 152 A
-	-	178 152

Kantaten, kirchliche und weltliche (Forts.)

Kantate, BWV 179	145 A, 146, 202
– – 180	133 A, 152 A, 179
– – 181	145 A, 146
– – 182	140, 145 A
– – 183	133 A, 152 A, 153
– – 184	45 A, 144, 145 A, 183
– – 185	34 A, 131 A, 142, 145 A
– – 186 und 186a	142, 144, 145 A
– – 187	161 A, 162 A, 202
– – 188	166, 326 A
– – 190	145 A, 146
– – 191	204
– – 192	133 A
– – 193 und 193a	149 A, 161 A, 184 A
– – 194	145, 145 A, 161 A
– – 195	133 A, 171 A
– – 196	22, 137, 171 A
– – 197 und 197a	166, 171 A
– – 198	70, 199, 312 A
– – 199	140, 145 A
– – 201	100, 181–182
– – 202	180
– – 205 und 205a	89, 180–181
– – 206	184
– – 207 und 207a	184, 325 A
– – 208	40, 166, 178–179
– – 211	126, 182–183
– – 212	126, 181 A, 184–185, 301
– – 213	183, 186, 187
– – 214	183, 186, 188
– – 215	89, 184, 186, 204
– – 243a	145 A
– – 244a	62, 194
– – Anh. 3	149 A
– – Anh. 4	149 A
– – Anh. 11	184 A
– – Anh. 12	184 A
– – Anh. 13	95, 184 A
– – Anh. 20	145 A

«Actus Tragicus» (BWV 106)	136–139
«Also hat Gott die Welt geliebt» (BWV 68)	152 A, 153, 159–160, 166, 179
«Auf schmetternde Töne» (BWV 207a)	184, 325 A
«Aus der Tiefen» (BWV 131)	25, 136–137, 152 A
«Bauernkantate» (BWV 212)	126, 181 A, 184–185, 301
«Bleib bei uns» (BWV 6)	152 A, 158–159, 253
«Christ lag in Todesbanden» (BWV 4)	137, 139–140, 145 A, 152 A
«Christ unser Herr zum Jordan kam» (BWV 7)	152 A, 153–154
«Denn du wirst meine Seele» (BWV 15; von J. L. Bach)	136, 161 A
«Der Herr denket an uns» (BWV 196)	22, 137, 171 A
«Der Himmel lacht» (BWV 31)	143, 145 A
«Der Streit zwischen Phoebus und Pan» (BWV 201)	100, 181–182
«Der zufriedengestellte Aeolus» (BWV 205)	89, 180–181
«Die Zeit, die Tag und Jahre macht» (BWV 134a)	45 A, 144, 145 A, 179
«Du Hirte Israel» (BWV 104)	145 A, 146, 151
«Ein Herz, das seinen Jesum» (BWV 134)	45 A, 144, 145 A, 179
«Ein feste Burg» (BWV 80)	142, 144, 152, 157–158
«Es erhub sich ein Streit» (BWV 19)	101 A, 162 A, 163–164
«Gottes Zeit» (BWV 106)	136–139
«Gott ist mein König» (BWV 71)	23, 25, 136–138, 149
«Hercules auf dem Scheidewege» (BWV 213)	183, 186, 187
«Herr gehe nicht ins Gericht» (BWV 105)	133 A, 145 A, 146–148
«Ich hab' in Gottes Herz und Sinn» (BWV 92)	133 A, 152
«Ich hatte viel Bekümmernis» (BWV 21)	140–142, 145 A

Kantaten, kirchliche und weltliche (Forts.)

- «Ich will den Kreuzstab» (BWV 56)
133 A, 161 A, 162, 165–166
- «Jauchzet Gott in allen Landen» (BWV 51) 169–171
- «Jesu, der du meine Seele» (BWV 78)
133 A, 152 A, 154–156, 167
- «Kaffee-Kantate» (BWV 211) 126, 182–183
- «Klagt Kinder» (BWV 244a) 62, 194
- «Komm du süße Todesstunde» (BWV 161) 34 A, 142–144
- «Lobet Gott in seinen Reichen» (BWV 11) 133 A, 189–190, 204
- «Man singet mit Freuden vom Sieg» (BWV 149) 166–167, 179
- «Mer hahn en neue Oberkeet» (BWV 212) 126, 181 A, 184–185, 301
- «Nun ist das Heil» (BWV 50) 172
- «Nun komm der Heiden Heiland» (BWV 61) 133 A, 140, 142, 145 A
- «O ewiges Feuer» (BWV 34 und 34a) 161 A, 171–172
- «O Ewigkeit du Donnerwort» (BWV 60) 133 A, 145 A, 146–147
- «Preise dein Glücke» (BWV 215) 89, 184, 186, 204
- «Preise Jerusalem den Herrn» (BWV 119) 142, 145 A, 146, 149–150
- «Schauet doch und sehet» (BWV 46) 145 A, 146, 147, 148–149, 204
- «Schleicht spielende Wellen» (BWV 206) 184
- «Schweigt stille, plaudert nicht» (BWV 211) 126, 182–183
- «Sie werden aus Saba alle kommen» (BWV 65) 133 A, 145 A, 146, 150–151
- «Tönet ihr Pauken» (BWV 214) 183, 186, 188
- «Trauerode» (BWV 198) 70, 199, 312 A
- «Wachet auf» (BWV 140) 133 A, 167–168, 253
- «Was mir behagt» (BWV 208) 40, 166, 178–179
- «Weichet nur betrübte Schatten» (BWV 202) 180

- «Weinen, Klagen» (BWV 12) 140, 145 A, 204, 258
- «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1) 133 A, 152 A, 157
- «Wir danken dir Gott» (BWV 29) 149 A, 168–169, 204, 310
- «Zerreiße, zersprenge!» (BWV 205) 89, 180–181

Kirchenkantaten, s. Kantaten

Klavierbüchlein, s. Klavierwerke

Klavierübung I, II, IV, s. Klavierwerke

Klavierübung III, s. Orgelwerke

Klavier und Flöte, s. Flöte und Klavier

Klavier und Viola da gamba, s. Viola da gamba und Klavier

Klavier und Violine, s. Violine und Klavier
Klavierwerke

komponiert vor 1708 257–260

– 1708–17 260–264

– 1717–50 264–302

Aria mit verschiedenen Veränderungen,
s. Goldberg-Variationen

Aria variata alla maniera italiana 261

Capriccio B-Dur («sopra la lontananza») 257–259

Capriccio E-Dur 257

Chromatische Fantasie und Fuge 289–290

Clavier-Büchlein, s. Klavierbüchlein

Clavier-Übung, s. Klavierübung

Concerto nach italienischem Gusto 255, 256, 294–295

Englische Suiten 256, 284–287

Fantasie c-Moll 290

Fantasien, s. Sinfonien

Fantasie und Fuge a-Moll 290

Fantasie und Fuge, chromatische 289–290

Französische Ouverture 282, 284, 285, 287–289

Französische Suiten 256

Fuge A-Dur (Albinoni) 263

Fuge B-Dur (Erselius) 261 A

Fuge e-Moll 257

Fuge h-Moll (Albinoni) 263

Goldberg-Variationen 126, 251 A, 255, 261, 295–298

- Inventionen (s. auch Sinfonien) 46,
125, 256, 267, 269–272, 278
- Italienisches Konzert 255, 256, 294–
295
- Klavierbüchlein für Anna Magdalena
Bach, 1722 282
- Klavierbüchlein für Anna Magdalena
Bach, 1725 52, 134, 282–283, 296
- Klavierbüchlein für W. Friedemann Bach
46, 48, 264–269
- Klavierübung I (Partiten) 62, 126, 282,
290–293, 300
- Klavierübung II (Französische Ouver-
ture; Italienisches Konzert) 255, 256,
293–295
- Klavierübung IV (Goldberg-Variatio-
nen) 126, 251 A, 255, 261, 295–298,
300
- Konzerte (Bearbeitungen von Violin-
konzerten) 221, 260, 261
- Ouverture nach französischer Art, s.
Französische Ouverture 293–294
- Partiten 62, 126, 282, 290–293, 317 A
- Praeludien (12 kleine Präludien) 268
- Praeludien (à l'usage des commençants)
269
- Praeludium und Fuge a-Moll (BWV
894) 262–263
- Sinfonien (3stimmige Inventionen)
125, 256, 268, 272–274, 278
- Sonate a-Moll (Reinken) 261 A
- Sonate C-Dur (Reinken) 261 A
- Sonate D-Dur 257
- Sonate d-Moll 310
- Suiten, s. Englische Suiten, Französische
Suiten
- Toccata c-Moll 264
- Toccata D-Dur 262
- Toccata d-Moll 259
- Toccata e-Moll 259–260
- Toccata fis-Moll 263–264
- Toccata G-Dur 261–262
- Toccata g-Moll 259
- Wohltemperiertes Klavier I 46, 51, 125,
256 A, 267, 274–281, 282, 286
- Wohltemperiertes Klavier II 127,
256 A, 209–302
- Konzerte (Bearbeitungen) s. Klavierwerke
und Orgelwerke
- Konzerte mit Orchester
- Brandenburgische Konzerte 50 f., 107,
321–325
- Konzert Nr. I 184, 323–324
- Konzert Nr. II 322
- Konzert Nr. III 324
- Konzert Nr. IV 238, 319, 322, 328
- Konzert Nr. V 323
- Konzert Nr. VI 324
- Klavierkonzert A-Dur 327–328
- Klavierkonzert D-Dur 328
- Klavierkonzert d-Moll (BWV 1052)
326–327
- Klavierkonzert d-Moll (BWV 1059)
163, 327
- Klavierkonzert E-Dur 163, 327
- Klavierkonzert F-Dur 325 A, 328
- Klavierkonzert f-Moll 327
- Klavierkonzert g-Moll 328
- Konzert f. 2 Klaviere C-Dur 328–329
- Konzert f. 2 Klaviere c-Moll (BWV 1060)
328
- Konzert f. 2 Klaviere c-Moll (BWV 1062)
328
- Konzert f. 3 Klaviere C-Dur 329
- Konzert f. 3 Klaviere d-Moll 329–330
- Konzert f. 4 Klaviere a-Moll 329
- Konzert f. Klavier, Flöte, Violine a-Moll
237, 262
- Violinkonzert a-Moll 319, 320–321,
328
- Violinkonzert D-Dur (Fragment)
321 A
- Violinkonzert E-Dur 319, 320–321,
328
- Konzert f. 2 Violinen d-Moll 319, 320–
321
- Kunst der Fuge 128, 254, 341–347
- Laute
- Fuge g-Moll 235 A, 310 A, 313
- Partita c-Moll 313 A
- Praeludium c-Moll 313
- Sonate e-Moll 313 A
- Sonate Es-Dur 313
- Suite g-Moll 306 A, 312

Lieder f. Solostimme und Generalbaß

- «Bist du bei mir» 282 A
 «Dir, dir Jehova» 134
 «Gib dich zufrieden» 52, 134
 «Komm süßer Tod» 134
 «So oft ich meine Tabakspfeife» 282
 «Vergiß mein nicht» 134
 «Willst du dein Herz» (Giovannini) 282

Lukaspassion, s. Passionen

Magnificat D-Dur und Es-Dur 199–201

Markuspassion, s. Passionen

Matthäuspassion, s. Passionen

Messen

- Kurze Messe in A-Dur 201, 202
 – – – F-Dur 201, 202
 – – – G-Dur 201, 202
 – – – g-Moll 201, 202
 Messe in h-Moll 90 f., 127, 168, 184,
 203–206, 258
 Sancti 202 A

Motetten

- «Der Geist hilft» 173, 174, 310 A
 «Fürchte dich nicht» 173, 174, 175
 «Jesu, meine Freude» 66, 133 A, 173,
 176
 «Komm, Jesu, komm» 173, 174
 «Lobet den Herrn» 173, 174
 «Singet dem Herrn» 173, 174, 175–176

Musikalisches Opfer 106 f., 127, 253,
332–338, 341

Oratorien

- Himmelfahrtsoratorium (Kantate BWV
 11) 133 A, 189–190, 204
 Osteroratorium 185, 186
 Weihnachtisoratorium 126, 133 A, 183,
 184, 186–189

Orchesterwerke

- Sinfonia F-Dur (BWV 1071) 324 A
 Suite (Ouverture) Nr. I, C-Dur 330, 331
 Suite (Ouverture) Nr. II, h-Moll 331
 Suite (Ouverture) Nr. III, D-Dur 331–
 332
 Suite (Ouverture) Nr. IV, D-Dur 163,
 331–332

Orgelwerke

- komponiert vor 1708 212–219
 – 1708–17 220–235

komponiert 1717–39 235–246

– 1740–50 246–254

«Ach bleib bei uns» 253

«Ach Gott und Herr» (von Walther)

212 A

«Ach Gott vom Himmel» 219

«Allabreve» 221

«Alle Menschen müssen sterben» 233,
234«Allein Gott in der Höh» (Kl. Üb.;
17 Ch.; Chor. Partita) 214 A, 228,
243, 245, 247, 249«An Wasserflüssen Babylon» (17 Ch.)
49, 230, 248

«Aus tiefer Not» (Kl. Üb.) 243, 245

Canzona d-Moll 221, 222

17 Choräle (oft als 18 Choräle bezeich-
net) 230, 246–249, 254, 310 A

«Christ, der du bist» 218, 245

«Christe, aller Welt Trost» (Kl. Üb.)
243«Christ ist erstanden» (Orgelbüchlein)
133 A, 233«Christ lag in Todesbanden» (BWV 695/
2 u. 718) 219, 228

«Christ unser Herr» (Kl. Üb.) 244, 245

Clavier-Übung III, s. Klavierübung

«Das alte Jahr» (O. b.) 233

«Der Tag, der ist» (O. b.) 234

«Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (O.
b.; Kl. Üb.) 235, 244, 245

Dorische Toccata 223–224

Duette aus Klavierübung III. 243

«Durch Adams Fall» (O. b.) 234

«Ein feste Burg» 230

«Erschienen ist der herrlich' Tag» (O. b.)
234«Erstanden ist der heilig' Christ» (O. b.)
234

Fantasie G-Dur 214

Fantasie und Fuge c-Moll 223

Fantasie und Fuge g-Moll 225

Fuge c-Moll (Legrenzi) 222

Fuge g-Moll 215–216

Fuge h-Moll (Corelli) 222

«Gelobet seist du» 228

«Herr Christ, der einig» 229

›Herr Gott, dich loben wir‹ 231 A
 ›Herr Gott, nun schleuß‹ (O. b.) 233
 ›Herr Jesu Christ, dich zu uns wend‹
 (17 Ch.) 247
 ›Herzlich tut mich verlangen‹ 235
 ›Hilf Gott‹ 234
 ›In dir ist Freude‹ (O. b.) 233
 ›In dulci jubilo‹ (O. b.; BWV 729)
 133 A, 228, 233, 234
 ›Jesus Christus, unser Heiland‹ (Kl.
 Üb.) 244, 246, 248, 249
 Kanonische Veränderungen 103, 250–
 252, 253
 Klavierübung III 241–243
 ›Komm, Gott, Schöpfer‹ (17 Ch.) 249
 ›Komm, heiliger Geist‹ (17 Ch.) 248,
 310 A
 ›Kommst du nun‹ 253
 Konzerte (Bearbeitungen von Violin-
 konzerten) 220, 221
 ›Kyrie, Gott heiliger Geist‹ (Kl. Üb.)
 243, 245
 ›Kyrie, Gott Vater‹ (Kl. Üb.) 243, 245
 ›Liebster Jesus‹ (O. b.) 231 A
 ›Lobt Gott‹ 228
 ›Magnificat‹ (Fuge) 229
 ›Meine Seele erhebt‹ 253
 ›Mit Fried und Freud‹ (O. b.) 233
 ›Nun danket alle‹ (17 Ch.) 133 A, 247
 ›Nun freut euch‹ 229
 ›Nun komm der Heiden Heiland‹ (17
 Ch.) 248, 249
 ›O Gott, du frommer Gott‹ 218
 ›O Lamm Gottes‹ (O. b.; 17 Ch.) 233,
 247
 ›O Mensch, beweine‹ (O. b.) 233
 Orgelbüchlein 46, 125, 231–235
 Partite diverse 218–219
 Passacaglia c-Moll 214, 226–227
 Pastorale F-Dur 222
 Präludium und Fuge a-Moll (BWV 551)
 213
 Präludium und Fuge a-Moll (BWV 543)
 224–225
 Präludium und Fuge C-Dur (BWV 545)
 239

Präludium und Fuge C-Dur (BWV 547)
 239
 Präludium und Fuge c-Moll (BWV 546)
 239–240
 Präludium und Fuge c-Moll (BWV 549)
 213
 Präludium und Fuge D-Dur 215, 262
 Präludium und Fuge d-Moll 235–236,
 310, 313
 Präludium und Fuge e-Moll (BWV 548)
 240
 Präludium und Fuge e-Moll (BWV 533)
 215
 Präludium und Fuge Es-Dur 241
 Präludium und Fuge f-Moll 223
 Präludium und Fuge G-Dur (BWV 550)
 215
 Präludium und Fuge G-Dur (BWV 541)
 225–226
 Präludium und Fuge g-Moll 215
 Präludium und Fuge h-Moll 240
 ›Schmücke dich, o liebe Seele‹ (17 Ch.)
 133 A, 249
 Schübler Choräle 219, 252–254
 ›Sei gegrüßet‹ 219
 Siebzehn Choräle 230, 246–249, 254,
 310 A
 Sonaten 226, 236–238, 262
 Toccata C-Dur 222–223
 Toccata d-Moll 216
 Toccata und Fuge d-Moll (›Dorisch‹)
 223–224
 Toccata E-Dur 214
 Toccata und Fuge F-Dur 224
 Trios, s. Sonaten
 ›Vater unser‹ (Kl. Üb.; BWV 737)
 229, 244, 245
 ›Vom Himmel hoch‹ (O. b.; BWV 700;
 BWV 738) 219, 228, 234
 ›Vom Himmel hoch‹ (Kanon. Veränd.)
 103, 250–252, 253
 ›Vom Himmel kam‹ (O. b.) 234
 ›Vor deinen Thron‹ 246, 254
 ›Wachet auf‹ 253
 ›Wenn wir in höchsten Nöten‹ (O. b.;
 BWV 668) 233, 254

- «Wer nur den lieben Gott (BWV 647;
 BWV 690) 228, 253
 «Wir glauben all» (Kl. Üb.; BWV 740)
 230, 245, 246
 «Wo soll ich fliehen» 219, 253
 Orgelbüchlein siehe Orgelwerke
 Osteroratorium, s. Oratorien
 Ouverturen, s. Klavierwerke, Orchester
 Partiten, s. Flöte, Klavierwerke, Laute,
 Orgelwerke, Violine solo
 Passacaglia, s. Orgelwerke
 Passionen
 Johannespassion 190–193, 312 A
 Lukaspassion 191
 Markuspassion 191, 198–199
 Matthäuspassion 65, 71 f., 126, 130,
 133 A, 164, 190, 193–198
 Pastorale, s. Orgelwerke
 Praeambula, s. Klavierwerke (Inventionen)
 Präludium und Fuge, s. Klavierwerke und
 Orgelwerke
 Sancti, s. Messen
 Schemelli's Gesangbuch 134
 Schübler Choräle, s. Orgelwerke
 Sinfonien, s. Klavierwerke
 Sonaten, s. Flöte und Generalbaß; Flöte
 und Klavier; Flöte, Violine und General-
 baß; Klavier; Orgel; Viola da Gamba
 und Klavier; Violine; Violine und Kla-
 vier
 Suiten, s. Harfe, Klavierwerke, Laute,
 Orchesterwerke, Violoncello solo
 Trauerode, s. Kantaten
 Trios, s. Orgelwerke (Sonaten)
 Triosonaten, s. 2 Flöten und Generalbaß;
 Flöte, Violine und Generalbaß; Violine,
 Oboe und Generalbaß
 Vierzehn Kanons 298
 Viola da Gamba und Klavier, 3 Sonaten
 (G-Dur, D-Dur, g-Moll) 314, 315
 Violine, Flöte und Generalbaß, s. Flöte,
 Violine und Generalbaß
 Violine, Oboe und Generalbaß (Fragment)
 179
 Violine solo
 Sonaten und Partiten 307–312
 Sonate g-Moll 235, 310
 Partita h-Moll 311
 Sonate a-Moll 310
 Partita d-Moll (mit Chaconne) 311
 Sonate C-Dur 310
 Partita E-Dur 168, 311
 Violine und Generalbaß
 Sonate c-Moll (nicht von Bach?)
 303 A
 Sonate e-Moll 304
 Sonate G-Dur 304
 Violine und Klavier
 Fuge g-Moll (nicht von Bach?) 303 A
 Sonate F-Dur (von C. P. E. Bach?)
 303 A, 304 A
 Sonate g-Moll (nicht von Bach?) 303 A
 6 Sonaten (h-Moll, A-Dur, E-Dur, c-
 Moll, f-moll, G-Dur) 315, 316–317
 Suite A-Dur (nicht von Bach?) 303 A
 2 Violinen und Klavier
 Sonate C-Dur (von Goldberg?) 303 A
 Sonate d-Moll (nicht von Bach) 303 A
 Violoncello solo
 6 Suiten 305–307
 Weihnachtsoratorium, s. Oratorien
 Weltliche Kantaten
 (Einzelwerke angeführt unter Kantaten)
 Wohltemperiertes Klavier, s. Klavierwerke

PERSONENREGISTER

- Abel, Carl Friedrich 117
 Abel, Christian Ferdinand 45 A, 307, 315
 Aber, Adolf 326 A
 Abert, Hermann 191 A, 285 A
 Adler, Guido 353
 Adlung, Jacob 12 A, 38 A, 353
 Agricola, Johann Friedrich 6 A, 12 A,
 110, 347, 349, 350, 353
 Ahle, Johann Georg 20, 22, 23, 24 A,
 28, 147
 Ahle, Johann Rudolf 22, 23, 28, 133
 Albinoni, Tommaso 263, 317
 Albrecht, Chr. 212 A, 241 A
 Albrecht, Hans 16 A
 Aldrich, Putnam 212 A, 353
 Altnikol, Johann Christoph 109, 114,
 247, 249, 254 A
 Ameln, Kurt 173 A, 174 A
 André, J. A. 339 A
 d'Anglebert, Jean Henri 266
 Anton Günther II, Fürst von Schwarzburg-
 Arnstadt 16
 Anton, K. 350 A
 Apel, Willy 256 A
 Arfken, E. 212 A, 231 A
 Auerbach, Cornelia 256 A, 353

 Bach, Anna Carolina Philippina 1 A,
 105 A
 Bach, Anna Magdalena (geb. Wilcken)
 51 ff., 56 f., 62, 83 f., 101, 105 A, 109,
 112, 114 f., 282 f., 293 A, 296, 298 A
 Bach, Carl Philipp Emanuel 1, 4 A, 6 A,
 11, 32, 36, 37, 45 A, 47 f., 82 f., 95, 104,
 107 A, 110, 112, 114 ff., 134, 136, 144,
 161, 199, 254, 256 A, 282, 291, 292, 300,
 303, 304 A, 333 A, 335 A, 341 A, 345,
 349, 350, 353
 Bach, Caroline 114 f.
 Bach, Catharina Dorothea 82, 115
 Bach, Christoph 2
 Bach, Elisabeth Juliane Friederica (verh.
 Altnikol) 109, 115
 Bach, Friederike Sophie 62 A
 Bach, Gottfried Heinrich 83 f., 101, 114
 Bach, Gottlieb Friedrich 81, 94 A, 104 A
 Bach, Heinrich 1, 8, 15
 Bach, Johann 1
 Bach, Johann Ambrosius 2, 3, 5, 6, 7, 21
 Bach, Johann August 105
 Bach, Johann Bernhard 14, 36, 37, 218
 Bach, Johann Christian 84, 109, 114, 116 f.,
 291, 331 A
 Bach, Johann Christoph (1642–1703) 1,
 3 ff., 14, 21, 24, 27, 37, 163, 174, 177, 213,
 217
 Bach, Johann Christoph (1671–1721) 4 ff.,
 15, 82 A, 257
 Bach, Johann Christoph Friedrich 84, 109,
 110, 116
 Bach, Johann Elias 52, 101 f., 104, 107 f.
 Bach, Johann Ernst (1683–1739) 5, 12, 16,
 18, 21
 Bach, Johann Ernst (1722–1777) 201 A
 Bach, Johann Friedrich 27
 Bach, Johann Gottfried Bernhard 36, 82,
 95 ff.
 Bach, Johann Heinrich 82 A
 Bach, Johann Jakob 4, 257
 Bach, Johann Ludwig 81, 161 f., 174 A
 Bach, Johann Michael 7, 174
 Bach, Johann Nikolaus 38 A, 98, 201 A
 Bach, Johann Sebastian II. 107 A, 117
 Bach, Maria Barbara 16 ff., 44, 48
 Bach, Paul 96
 Bach, Susanne 114, 115
 Bach, Tobias Friedrich 56 A
 Bach, Veit 2
 Bach, Wilhelm Friedemann 25, 36, 46, 48,
 52, 62 A, 82 f., 95, 102, 114, 116, 136,

- 152, 220, 236, 264, 265, 266 ff., 272, 274,
320, 329
- Bach, Wilhelm Friedrich Ernst 117 f.
- Barbour, J. Murray 275 A
- Baron, Ernst Gottlieb 312
- Beckmann, Gustav 308 A
- Beethoven, Ludwig van 115, 168, 194,
301, 350
- Bellermann, Constantin 30
- Bellstedt, J. Gottfried 20
- Bellstedt, J. Hermann 20
- Benary, Peter 175 A, 353
- Berg, Alban 352
- Bernhardi, Christian Gerhard 34
- Besch, Hans 24 A
- Besseler, Heinrich 8 A, 51 A, 104 A,
224 A, 319 A, 321 A, 324 A, 330 f., 353
- Biber, Heinrich F. 307
- Birnbaum, Johann Abraham 100, 108
- Bitsch, M. 341 A
- Bitter, Carl Hermann 351, 353
- Blankenburg, Walter 145, 187 A, 203 A,
242 A, 349 A, 353
- Blume, Friedrich 124 A, 212 A, 231 A,
304 A, 349 A, 352, 353
- Boas, Hans 329 A
- Bodky, Erwin 256 A, 353
- Böhm, Georg 11, 12, 37, 210, 213, 217,
218 f., 282, 293
- Bononcini, Giovanni Maria 317
- Bonporti, Francesco Antonio 270
- Boettcher, H. 262 A
- Boyden, David D. 308 A, 353
- Brahms, Johannes 138 A, 213, 352
- Brainard, P. 194 A, 353
- Brandel, Rose 147 A
- Brandts-Buys, Hans 256 A, 274 A, 353
- Breckoff, W. 298 A, 353
- Breitkopf, Immanuel 115
- Brinkmann, Ernst 27 A
- Britten, Benjamin 352
- Brockes, Barthold Heinrich 190, 191
- Brühl, Graf 110, 113
- Brunckhorst, Arnold Melchior 10 A
- Bucher, E. 353
- Buffardin, Pierre-Gabriel 331 A
- Burmeister, F. J. 147
- Büsch, Johann 9
- Busoni, Ferruccio 290, 346, 352
- Buxtehude, Dietrich 18 f. und 19 A, 23,
37, 135, 139, 210, 211, 213, 215, 217,
218, 219, 226
- Caldara, Antonio 127
- Carissimi, Giacomo 185
- Carrell, N. 312 A
- Casella, Alfredo 352
- Chailley, Jacques 191 A, 198 A, 353
- Cherbuliez, Antoine-Elisée 353
- Christ, Johann Friedrich 87
- Christian, Herzog von Sachsen-Weißenfels
40, 71 A, 94, 178, 186
- Christian Ludwig, Markgraf von Bran-
denburg 50, 107, 321, 349
- Christiane Eberhardine, Kurfürstin von
Sachsen 70, 199, 312 A
- Chrysander, F. 33 A, 34 A
- Clementi, Muzio 298 A
- Copland, Aaron 352
- Corelli, Arcangelo 222, 263 A, 304, 317
- Couperin, François 10, 282
- Cristofori, Bartolomeo 53
- Crüger, Johann 133
- Czaczkcs, Ludwig 274 A
- Dadelsen, Georg von 53 A, 109 A, 123 A,
129 A, 132, 136 A, 203 A, 212 A, 231 A,
254 A, 282 A, 287 A, 296 A, 298 A,
331 A, 352, 353 f.
- Dahlhaus, C. 172 A
- Danckert, Werner 354
- Dannreuther, Edward 285 A
- David, Hans Theodor 334 A, 336 A, 341 A,
342 A, 354
- David, Johann Nepomuk 238 A, 269 A,
274 A, 299 A, 354
- Dehnert, Max 354
- Dieskau, Karl Heinrich von 184
- Dietrich, Fritz 212 A, 245 A, 354
- Dieupart, Charles 10 A, 285
- Donington, Robert 354
- Dörffel, Alfred 338 A
- Drese, Johann Samuel 33, 39
- Drese, Johann Wilhelm 33, 39, 42

- Dufourcq, Norbert 212 A, 256 A, 354
 Dürr, Alfred 27 A, 131 A, 132 A, 135 A,
 136 A, 140 A, 144 A, 152 A, 158 A, 161,
 171 A, 178 A, 187 A, 189 A, 191 A,
 201 A, 225, 330 A, 351, 352, 354
 Ebeling, Johann Georg 133
 Effler, Johann 15, 25, 33
 Ehricht, Klaus 241 A, 242, 243 A
 Eilmar, Georg Christian 24 f., 138
 Einstein, Alfred 107 A
 Elgar, Edward 352
 Eller, Rudolf 221 A, 260 A
 Emery, Walter 212 A, 225 A, 250 A,
 266 A, 298 A, 354
 Engel, Hans 238 A, 312 A, 354
 Eppstein, H. 212 A, 314, 316 A, 354
 Erdmann, Georg 7 f., 56 A, 78 ff., 85
 Ernesti, Johann August 91 ff., 95, 103
 Ernesti, Johann Heinrich 63, 73 A, 173
 Ernst August, Herzog von Sachsen-Wei-
 mar 37 ff., 42, 178
 Ernst, Friedrich 106 A, 254 A
 Erselius, Johann Christoph 261 A
 Faber, B. G. 340
 Falck, Martin 136 A
 Fasch, Johann Friedrich 57
 Feldhaus, Martin 15, 16
 Finlay, J. 354
 Fischer, Edwin 335 A, 354
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand 270,
 277, 330
 Fischer, Wilfried 325 A, 327 A
 Fischer, Wilhelm 284 A, 354
 Flemming, Graf 186
 Florand, François 212 A, 354
 Fock, Gustav 8 A, 9 A, 10 A, 11 A, 13 A,
 354
 Forkel, Johann Nikolaus 1 A, 4 A, 6,
 11 A, 31 f., 37 A, 38, 45 A, 47 f., 49 A,
 66, 136, 194 A, 207, 236, 254 A, 256 A,
 269, 293, 304, 316, 350, 354
 Franck, César 352
 Franck, Johann 133, 176
 Franck, Salomo 16 A, 34, 39, 140, 142,
 157, 160, 162, 178, 195
 Fredersdorf, M. G. 305
 Frescobaldi, Girolamo 209, 215, 221, 222
 Freyse, Conrad 3 A, 88 A, 104, 354
 Friedemann, G. 242 A
 Friederike Henriette von Anhalt-Bernburg
 53, 60
 Friedrich August «der Starke», Kurfürst
 von Sachsen 67 ff., 89 f., 173, 203
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen
 89 ff., 94 f., 179, 181, 184, 205
 Friedrich Christian, Prinz von Sachsen
 183
 Friedrich der Große, König von Preußen
 104 ff., 332 ff.
 Friedrich Wilhelm I., König von Preußen
 45
 Friese, Heinrich 49
 Fröber, Christoph Gottlob 72
 Froberger, Johann Jacob 209, 210, 259,
 264, 279, 283
 Frohne, J. A. 24 f.
 Frotscher, Gotthold 212 A, 354
 Fuhrmann, Martin Heinrich 30
 Fux, Johann Joseph 330
 Gabrieli, Andrea 210
 Gabrieli, Giovanni 209
 Galliard, Johann Ernst 10
 Geck, Martin 173 A
 Georg Wilhelm, Herzog von Braun-
 schweig-Lüneburg 10
 Gerber, Christian 72
 Gerber, Heinrich Nikolaus 47
 Gerber, Rudolf 173 A, 203 A, 304 A,
 333 f. A, 354
 Gerhardt, Paul 52, 133 A, 156
 Gerlach, C. G. 66 A, 71, 78, 101
 Germani, F. 212 A
 Gesner, Johann Matthias 85 ff., 91 f.
 Geysersbach 17
 Gillespie, John 256 A, 354
 Giovannini (Graf von Saint-Germain)
 282
 Gleitsmann, Paul 16
 Goethe, Johann Wolfgang von 28, 30,
 34 A, 177, 331 f.
 Goldberg, Johann Theophilus 295, 303 A
 Görner, Johann Gottlieb 67, 70 f.

- Gottsched, Johann Christoph 70, 95
 Grace, Harvey 212 A, 354
 Graeser, Wolfgang 341 A, 342 A
 Graun, Johann Gottlieb 82
 Graupner, Christoph 58 f.
 Gray, Cecil 354
 Green, Douglass M. 227 A
 Griepenkerl, Friedrich 268, 313
 de Grigny, Nicolas 10 A
 Gurlitt, Willibald 123 A, 354
- Haas, R. 354
 Hagedorn, Anna Dorothea 25
 Hamel, Fred 25 A, 354
 Händel, Georg Friedrich 19 A, 32, 72, 103, 141, 188, 190, 192, 279, 285, 339, 349
 Harrer, Johann Gottlob 110, 112 f.
 Harris, Roy 342 A, 352
 Hasse, Karl 354
 Hassler, Hans Leo 133
 Hauptmann, Moritz 346
 Hauser, Franz 350
 Haussmann, Elias Gottlob 80 f., 104 und A, 339
 Hausswald, Günther 304 A, 307 A, 354
 Haydn, Joseph 9, 22, 116, 168, 180, 349
 Heitmann, Johann Joachim 50
 Held, Johann Balthasar 11
 Hellmann, Diethard 199 A
 Henrici, Friedrich, siehe Picander
 Herda, Elias 7
 Herz, Gerhard 129 A, 136 A, 354 f.
 Hilgenfeldt, C. L. 71 A, 355
 Hindemith, Paul 352, 355
 Hirsch, Paul 326 A
 Hlawiczka, K. 331 A
 Hoffmann, David 14 A
 Hoke, H. G. 341 A
 Honegger, Arthur 352
 Hudemann, L. F. 89, 339
 Hudson, Frederick 171 A
 Hull, Arthur E. 214 A, 355
 Hunold, Christian Friedrich (‹Menantes›) 190
 Husmann, Heinrich 333 A, 341 A, 342 A
 Hutten, Leonhard 9
- Ihle, Johann Jacob 104 A
 Isaac, Heinrich 133
- Jackson, J. B. 327 A
 Jansen, Martin 122 A, 197 A, 355
 Jauernig, Reinhold 33 A, 38 A, 39 A, 43 A, 131 A, 141 A, 355
 Jöde, Fritz 269 A, 355
 Johann Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar 14, 37
 Johann Ernst (der Jüngere), Herzog von Sachsen-Weimar 37, 141, 220, 221, 260
 Johann Georg, Herzog von Sachsen-Weißfels 14
- Kaegi, W. 355
 Keiser, Reinhard 72, 190
 Keller, Hermann 212 A, 216 A, 228 A, 238 A, 239 A, 241, 242 A, 244 A, 245, 249, 256 A, 272 A, 274 A, 280 A, 289 A, 292 A, 326 A, 332 A, 335 A, 355
 Kelletat, Herbert 275 A
 Kellner, Johann Peter 268, 349
 Kerll, Johann Kaspar 257
 Keyserlingk, Graf Hermann von 94, 102, 105, 295, 296 A
 Kilian, D. 226 A, 235 A
 Kinsky, Georg 137 A, 226 A, 355
 Kirchbach, Hans Carl von 70
 Kirkpatrick, Ralph 242 A, 265 A
 Kirnberger, Johann Philipp 69, 134, 324, 349, 350
 Kittel, Johann Christoph 349
 Klemm, J. F. 96 ff.
 Klotz, Hans 212 A, 216 A, 230 A, 246 A, 247 A, 250 A, 355
 Kobelius, Johann August 14
 Koch, Johann Georg 3
 Köhler, Karl-Heinz 316 A
 Kortte, Gottlieb 184
 Kraft, Günther 8 A, 353
 Krause, M. 329 A
 Krebs, Johann Ludwig 88, 312, 349
 Krebs, Johann Tobias 37, 88, 214 A, 225
 Krieger, Johann Philipp 135, 330
 Kromeyer, Johann Abraham 6
 Kropfgans, Johann 102, 312

- Kuhnau, Johann 35, 55, 57, 59, 67, 199,
 200 A, 210, 257, 258, 270, 290 f.
 Kurth, Ernst 269 A, 284 A, 355
 Lämmerhirt, Elisabeth (verheir. Bach) 2
 und A
 Lämmerhirt, Tobias 21, 137 A
 Landshoff, Ludwig 269 A
 Lange, Gottfried 60
 Legrenzi, Giovanni 222 A, 263 A
 Leonhardt, G. M. 342 A
 Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen 39,
 41, 44 ff., 51, 53, 59 ff., 194, 315
 Lohenstein, D. C. von 100
 Lotti, Antonio 127
 Lübeck, Vincent 213
 Ludwig IV., Landgraf von Thüringen 2
 Luedtke, Hans 212 A, 247 A, 355
 Luerge, W. 173 A
 Lully, Jean Baptiste 10, 142, 330
 Luther, Martin 39, 132, 133, 153, 154,
 158, 199, 242
 Malipiero, Gian Francesco 352
 Marcello, Alessandro 260
 Marchand, Louis 41, 290
 Maréchal 10
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 339, 341 A,
 349
 Martini, Giambattista 107 und A
 Matthaei, Karl 189 A
 Mattheson, Johann 19 A, 40, 50, 103,
 141 A, 190, 277, 310, 339, 348
 Melkus, E. 308 A
 Mendel, Arthur 129, 161 A, 191 A, 355
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 117, 182,
 249, 331 f., 332 A, 350
 Menke, Werner 355
 Merulo, Claudio 209, 210
 Mies, Paul 136 A, 355
 Miesner, Heinrich 105 A, 136 A
 Mizler, Lorenz Christoph 6, 95, 103, 250,
 339 A, 355
 Morelli, Andreas 16
 Moser, Andreas 308 A
 Moser, Hans Joachim 355
 Mozart, Wolfgang Amadeus 22, 176 f.,
 238 A, 274 A, 349
 Muffat, Georg 226, 294 A, 317, 330
 Muffat, Gottlieb 349
 Müller, August 180
 Müller, Karl 15 A, 17 A, 19 A, 20 A,
 21 A
 Müller-Blattau, Joseph 5 A, 341 A, 354
 Müller von Asow, Erich und Hedwig 355
 Nagel, Maximilian 88
 Nagel, Sebastian 3
 Naumann, Ernst 238 A, 250 A
 Neefe, Christian Gottlob 350
 Neemann, H. 312 A, 313 A
 Neri, Filippo 185
 Neumann, Werner 1 A, 11 A, 27 A, 87 A,
 132, 136 A, 138 A, 149 A, 172 A, 177 A,
 179 A, 351, 352, 355
 Neumeister, Erdmann 50, 135, 140, 162
 Newman, William S. 355
 Nicolai, Philipp 133, 157, 167
 Norton, M. D. Herter 342 A
 Nottebohm, Gustav 346
 Ober, William 110 A
 Oberst, G. 285 A
 Olearius 19
 Oppel, R. 269 A
 Orel, Alfred 333 A
 Pachelbel, Johann 4, 6, 135, 210, 213,
 215, 219, 226, 247
 Pack, Jan 10 A
 Palestrina, Giovanni Pierluigi 127
 Paumgartner, Bernhard 355
 Petzold, C. F. 73
 Petzoldt, R. 355
 Pfannkuch, W. 334 A
 Picander 100, 163, 166 f., 181 f., 184, 186,
 191, 194 f., 198
 Pirro, André 11 A, 189 A, 212 A, 215, 355
 Pisendel, Johann Georg 307
 Plath, Wolfgang 265 A, 268 A
 Poglietti, Alessandro 257
 Postel, J. G. 192
 Pottgießer, Karl 52 A, 101 A, 355
 Praetorius, Friedrich Emanuel 8
 Protz, A. 257 A

- Pulver, J. 307 A
 Purcell, Henry 155 A, 258
- Rabey, W. 308 A
 Radke, H. 312 A
 Raison, André 226
 Rath, Gisela Agnes von 45 f.
 Raupach, Hans 104 A, 355
 Reese, Gustave 147
 Reger, Max 352
 Reich, Willy 107 A, 338 A
 Reinken, Jan Adams 11 f., 49, 210, 225, 261 A
 Respighi, Ottorino 352
 Reuter, F. 269 A
 Richter, Bernhard Friedrich 6 A, 65 A, 173 A, 356
 Richter, Johann Christian 268
 Riemann, Hugo 274 A, 301, 341 A, 346, 356
 Riemenschneider, Albert 356
 Riemer, Johann Salomon 89, 110
 Rist, Johann 133 A, 146 f., 154, 177 A
 Ritter, C. H. 112
 Rochlitz, Friedrich 115, 176 f.
 Rolle, Christian Friedrich 35, 57
 Röntgen, J. 225 A
 Rose, Gloria 303 A
 Rossi, Salomone (Ebreo) 313
 Rust, Friedrich Wilhelm 250 A, 316 A, 341 A, 342 A, 346, 350
- Sachs, Curt 105 A, 306 A.
 Scarlatti, Alessandro 290, 292
 Scheibe, Johann Adolph 98 ff., 181, 207, 356
 Scheide, William H. 104 A, 135 A, 161 A, 162, 356
 Scheidt, Samuel 127, 135, 217, 250
 Schein, Johann Hermann 55
 Schelble, Johann Nepomuk 350
 Schemelli, Georg Christian 134 A
 Schering, Arnold 47 A, 59 A, 69 A, 72 A, 87 A, 90, 122 A, 129 A, 136 A, 146 A, 193 A, 296 A, 308 A, 317, 320 A, 356
 Schiassi, Gaetano 222
 Schiefferdecker, Johann Christian 19 A
 Schiller, Friedrich 28
 Schlöterer-Traimer, R. 341 A, 356
 Schmid, Balthasar 250 A, 341
 Schmieder, Wolfgang 351, 356
 Schmitz, Arnold 122 A, 147 A, 356
 Schmitz, H. P. 305 A
 Schneider, Johann 99
 Schneider, Max 1 A, 11 A, 191 A, 220, 356
 Schnitger, Arp 207
 Schönberg, Arnold 352
 Schott, Georg Balthasar 57, 66 A, 87
 Schrader, Leo 356
 Schrammek, W. 212 A, 236 A
 Schreck, Gustav 327 A
 Schreyer, Johannes 313 A, 329 A, 356
 Schröder, R. 308
 Schubart, Johann Martin 23, 41
 Schübler, Johann Georg 106, 122, 252, 333
 Schulze, Hans-Joachim 1 A, 11 A, 110 A, 312 A, 331 A, 338 A, 340 A, 355
 Schumann, Robert 249
 Schünemann, Georg 42 A
 Schütz, Heinrich 135, 185, 190, 195
 Schwebsch, E. 341 A
 Schweitzer, Albert 224 A, 242 A, 262 A, 308 A, 351, 356
 Sebastiani, Johann 190
 Seemann, Anton 184 A
 Seiffert, Max 35 A, 129 A, 256 A, 285 A, 356
 de la Selle, Thomas 10 und A, 11
 Serauky, Walter 191 A, 356
 Shanet, Howard 326 A
 Sicul, Christoph Ernst 70
 Siegele, Ulrich 173 A, 304 A, 356
 Silbermann, Gottfried 69, 208
 Smend, Friedrich 44 A, 45 A, 71 A, 72 A, 88, 90, 122 A, 129 A, 131 A, 134 A, 136 A, 164, 177 A, 179, 183 A, 185, 189 A, 191 u. A, 192 A, 193 A, 194 A, 203 A, 204 A, 323 A, 338 A, 339 A, 351, 356
 Spitta, Philipp 10 A, 25 A, 86 A, 105 A, 132, 152, 191, 194, 230 A, 231, 233 A, 240, 250 A, 260, 264, 281 A, 312, 316, 333, 338 A, 340, 346, 351, 356

- Spohr, Louis/ 350
 Spörck, Graf Franz Anton 184 A, 201 f.
 Stahl, Wilhelm 18 A
 Stam, E. 338 A
 Stauber, Lorenz 22 und A
 Steffani, Agostino 205
 Steglich, Rudolf 356
 Stiefel, Esaías 2
 Stieglitz, Christian Ludwig 91 f.
 Stiller, G. 356
 Stockhausen, Julius 138 A
 Stölzel, Gottfried Heinrich 48, 103, 268, 282 A
 Straube, R. 312
 Sumner, W. L. 212 A, 356
 Suppig, Friedrich 277
 Sweelinck, Jan P. 209, 210
 van Swieten, Gottfried 107, 349

 Tagliavini, Luigi Fernando 136 A, 356
 Taylor, John 110 f.
 Telemann, Georg Philipp 37, 39, 57, 60, 72, 87, 103, 112, 116, 126, 135, 167, 190, 195, 260, 268, 330, 339
 Tell, W. 212 A, 356
 Telmányi, Emil 308 A
 Terry, Charles S. 30 A, 107 A, 108 A, 312 A, 351, 356
 Theile, Johann 190
 Thiele, E. 356
 Thiele, Georg 95 A
 Tiersot, J. 357
 Tody, R. 238 A
 Tolle, H. 9
 Torelli, Giuseppe 317, 320
 Tovey, Donald F. 341 A, 342 A, 346, 347 A, 357
 Trautmann, Chr. 129 A
 Trebs, Heinrich 29
 Treiber, Johann Philipp 277
 Tunder, Franz 135, 219
 Tusler, R. L. 212 A
 Tuyll van Serroskerken, H. O. R. 104 A

 Valentin, Erich 11 A
 Vetter, A. N. 214 A
 Vetter, Walter 52 A, 214 A, 357

 Vivaldi, Antonio 37, 220, 221, 260 f., 317 f., 329 f.
 Vogelsänger, S. 227 A
 Vogler, Johann Caspar 37, 42
 Volbach, Walter R. 104 A
 Vopelio, Gottfried 160

 Wackernagel, Peter 50 A
 Wagenseil, Georg Christoph 349
 Wagner, Richard 281
 Waldersee, P. v. 52 A
 Walter, Bruno 195, 357
 Walter, Johann 132, 190
 Walther, Johann Gottfried 11 A, 36 f., 42 f., 214 A, 220, 225, 320, 338, 339 A
 Walther, Johann Jakob 307
 Walton, William T. 352
 Weber, Bernhard Christian 277 A
 Webern, Anton von 335 A
 Wecker, C. G. 71, 81
 Weckmann, Matthias 210
 Wedemann, Regina 16, 22
 Wedemann, Susanna Barbara 20 A
 Weinhold, L. 355
 Weishaupt, J. C. 29
 Weismann, Wilhelm 244
 Weiss, Sylvanus 102, 312
 Weiss, Wisso 132 A
 Weitzmann, Carl Friedrich 256 A
 Wender, J. F. 20, 23
 Werker, Wilhelm 191 A, 274 A, 281, 357
 Westhoff, Johann Paul 307
 Wette, G. A. 43, 131 A
 Whittaker, W. G. 136 A, 357
 Widor, Charles M. 352
 Wiegand, Fritz 15 A, 16 A, 357
 Wilhelm, Graf von Schaumburg-Lippe 109
 Wilhelm Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar 28 f., 38 f., 42
 Wilhelmj, August 332 A
 Wilson, Clayton 286 A
 Winterfeld, Carl von 195 A, 357
 Wolf, W. 85
 Wolff, Christoph 127 A, 131 A, 203 A, 226 A, 227 A, 241 A, 252 A, 334 A, 335 A, 357

- | | | | |
|---------------------------|----------------------------|--------------------------|-------------------|
| Wolffheim, Werner | 10 A | Zelter, Carl Friedrich | 30 A, 177, 193 A, |
| Wolzogen, Hans von | 281 A | | 350 |
| Wustmann, R. | 357 | Zeraschi, Helmut | 111 A |
| | | Ziebler, K. | 191 A |
| Zachau, Friedrich Wilhelm | 32 | Ziegler, Johann Gotthilf | 233, 338 A |
| Zander, F. | 140 A, 150 A, 152 A, 186 A | Ziegler, Mariane von | 87, 153, 160, 162 |
| | | Zimmermann, Gottfried | 87 f. |

BUCHANZEIGE

BÜCHER ZUR MUSIK

Karl Geiringer

Instrumente in der Musik des Abendlandes

*1982. 265 Seiten mit 109 Abbildungen.
Leinen (Beck'sche Sonderausgabe)*

Karl Geiringer

Die Musikerfamilie Bach

*Musiktradition in sieben Generationen.
2. Auflage. 1983. XVI, 397 Seiten mit 24 Abbildungen
und 94 Notenbeispielen. Leinen
(Beck'sche Sonderausgabe)*

Peter Wapnewski

Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister

*2., verbesserte und erweiterte Auflage. 1983.
181 Seiten. Broschiert*

Peter Wapnewski

Der traurige Gott

*Richard Wagner in seinen Helden.
2., verbesserte und erweiterte Auflage. 1980.
319 Seiten mit 14 Abbildungen und
18 Notenbeispielen. Leinen*

VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

MUSIKER IM PORTRÄT IM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

«Mit der Reihe «Musiker im Proträt» von Walter Salmen und der Mitverfasserin Gabriele Salmen entsteht nicht nur ein zuverlässiges, wenn auch im Umfang begrenztes Nachschlagewerk, sondern darüber hinaus ein kulturhistorisch interessanter und wertvoller Wegweiser durch die Musikgeschichte.»

RAI

Walter Salmen

Band I: Von der Spätantike bis 1600

*1982. 200 Seiten mit 87 Abbildungen. Paperback
(Beck'sche Schwarze Reihe, Band 250)*

Walter Salmen

Band 2: Das 17. Jahrhundert

*1982. 184 Seiten mit 82 Abbildungen. Paperback
(Beck'sche Schwarze Reihe, Band 251)*

Gabriele und Walter Salmen

Band 3: Das 18. Jahrhundert

*1983. 187 Seiten mit 83 Abbildungen. Paperback
(Beck'sche Schwarze Reihe, Band 252)*

Gabriele Salmen

Band 4: Das 19. Jahrhundert

*1983. 188 Seiten mit 83 Abbildungen. Paperback
(Beck'sche Schwarze Reihe. Band 253)*

Gabriele Salmen

Band 5: Das 20. Jahrhundert

*1984. 192 Seiten mit 82 Abbildungen. Paperback
(Beck'sche Schwarze Reihe. Band 254)*

Zur 300. Wiederkehr des Geburtstags
von Johann Sebastian Bach
erscheint eine Neuausgabe dieses
Standardwerks über einen der größten
Komponisten, der je gelebt hat.
Seine Vita wird darin lebendig
dargestellt, sein Werk unter
Auswertung neuester Forschungs-
ergebnisse gedeutet. Ein für den
Fachmann wie für den Laien
gleichermaßen nützliches und lesens-
wertes Buch.